



الفن المصري



كريستيان زيجلر
جان لوك بوقو
ترجمة : عادل أسعد الميري



COMPRENDRE

RECONNAÎTRE

L'ART ÉGYPTIEN



Christiane ZIEGLER

Jean-Luc BOVOT

LA

إهداء ٢٠٠٩

دار الكتب و الوثائق القومية
القاهرة

الفن المصري



(نب آمون) يصطاد
الطيور في المستنقعات ،
وبصحبه زوجته وابنته ،

من مقصورة مقبرة (نب
آمون) - دولة حديثة
أسرة ١٨ - جص
ارتفاع ٨١ سم
لندن - المتحف البريطاني

• الكتاب : الفن المصرى

L'ART ÉGYPTIEN

• الكاتبان : كريستيان زيجلر

چان لوك بوقو

• الكتاب الأصلى باللغة الفرنسية

• الطبعة الأولى ٢٠٠٨

• طبع فى مطابع الهيئة المصرية العامة بالكتاب

كورنيش النيل - رملة بولاق - القاهرة

تليفون : ٢٥٧٧٥٠٠٠ - ٢٥٧٧٥٢٢٨

فاكس : ٢٥٧٥٤٢١٣ (٢٠٢+)

ص.ب.: ٢٣٥

الرقم البريدى : ١١٧٩٤ رمسيس

www.egyptianbook.org.eg

E-mail : info@egyptianbook.org.eg

زيجلر ، كريستيان

الفن المصرى / كريستيان زيجلر ، چان لوك بوقو

ترجمة : عادل أسعد الميرى

القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٨

١٤٤ صفحة ؛ ٢٤ سم

تدمك : ٦٨٢٧ ٤٢٠ ٩٧٧ ٩٧٨

الفن المصرى

عادل أسعد الميرى (مترجم)

رقم الإيداع بدار الكتب : ٢٤٩٣٩ / ٢٠٠٨

ISBN 978 - 977 - 420 - 235 - 0

ديوى : ٧٠٩،٩٦٢



الفن المصرى

تأليف : كريستيان زيجلر

جان لوك بوفو

ترجمة : عادل أسعد الميرى



الهيئة المصرية العامة للكتاب

٢٠٠٨

مصريات

تاريخ - فن - حضارة

رئيس مجلس الإدارة
رئيس التحرير
د. ناصر الأنصارى

الإشراف العلمى
أ.د. على رضوان

اللجنة العلمية

أ.د. / شافية بدير : رئيس اللجنة
أ.د. / حسن سليم : عضو
أ.د. / سلوى نصر : عضو
د. / جيهان زكى : عضو
د. / طارق العوضى : مقرر اللجنة



الفهرست

رقم
الصفحة

- ٧ المقدمة -
١٠ أعراف وتقنيات الفن المصرى -

الفصل الأول :

- ١٣ من أصول الحضارة المصرية إلى عصر بناء الأهرامات
أولا :- مصر ما قبل الأهرامات
١٤ - حقبة نقادة
١٦ - العصر التينى
ثانيا :- الدولة القديمة
٢٢ - الأسرة الثالثة
٢٥ - الأسرات ٤-٥-٦
٢٥ - أولا: الأهرامات والمعابد
٣١ - ثانياً: فن التماثيل الملكية
٣٤ - ثالثاً: مقابر الخاصة
٣٧ - رابعاً: تماثيل الخاصة

الفصل الثانى

- ٤٣ الدولة الوسطى
٤٥ أولا:- فن العمارة
٤٥ ١- مساكن الأحياء
٤٥ ٢- المقابر الملكية
٤٦ ٣- مقابر الخاصة
٤٧ ٤- المعابد المقدسة
٤٨ ثانياً:- فن النحت
٤٩ ١- نقوش وتماثيل عصر الانتقال الأول
٤٩ أ- النحت الجدارى
٥٠ ب- التماثيل
٥٠ ٢- نقوش وتماثيل الأسرتين ١٢-١٣
٥٢ أ- النحت الجدارى
٥٦ ب- التماثيل
٥٩ ثالثاً :- التصوير الجدارى فى الدولة الوسطى
٦٦ رابعاً :- فنون المعادن فى الدولة الوسطى

- الفصل الثالث

٦٩	الدولة الحديثة
٧١	أولاً:- فن العمارة
٧١	١- معابد الآلهة
٧٦	٢- قصور ملايين السنين
٧٩	٣- وادى الملوك
٨٢	٤- مقابر الخاصة فى المنطقة الطيبة
٨٢	٥- المدن والقرى فى الدولة الحديثة
٨٣	ثانياً :- النحت الجدارى والتصوير الملون
٩٤	ثالثاً :- فن نحت التماثيل
١٠٠	رابعاً :- الفنون الصغرى

- الفصل الرابع

١٠٥	العصر المتأخر
١٠٧	أولاً:- فن العمارة
١٠٧	١- منازل الأحياء
١١١	٢- المقابر الملكية والخاصة
١١٣	٣- المعابد الإلهية
١١٧	ثانياً: النحت الجدارى والتصوير الملون
١٢٢	ثالثاً: فن نحت التماثيل
١٢٨	رابعاً : الفنون الصغرى
١٣٤	- معجم مصغر
١٣٦	- جدول زمنى للأسرات الثلاثين
٥	- الفهرست

المقدمة

منذ أكثر من خمسة آلاف سنة، ولدت في وادي النيل، واحدة من أكبر حضارات العالم، كانت في الأساس حضارة زراعية، تخضع لنزوات الفيضان، الذي كان يجلب كل عام، طمياً خصباً أسود، اعتمد عليه رخاء البلد. كان للسكان المتمركزين في هذه الواحة الطويلة، علاقات قليلة بالشعوب المجاورة، بسبب الصحراوات الشاسعة التي كانت تفصل مصر عن جيرانها، تلك الصحراوات المحتوية على كميات وفيرة من الخامات الضرورية، اللازمة لفنون معمارية وتماثيل قادرة على البقاء. حجر جيري نقي، حجر رملي من جبل السلسلة، رخام معرّق من حطنوب، وجرانيت وردي من أسوان.

في أرض التناقضات تلك، حيث تتجاور القرى المليئة بالسكان مع الجبال، وحيث الغطاء النباتي الكثيف، يترك مكانه فجأة للرمال والصخور، في تلك الأرض ظهر وتطور فن أصيل وفاتن، ستستمر أفضل أعماله في تحدي القرون. لاشك في أن الامتدادات المعدنية المسحوقة تحت إضاءة لا تعرف الرحمة، أوجت إلى المعمارين الأوائل، بعض العلامات المميزة للفن المصري، مثل تفضيل الخطوط الأفقية والأشكال المجردة، ومثل الميل للضخامة، وسيجد هؤلاء المعماريون في نباتات النيل مثل أشجار النخيل، واللوتس والبردي، مصدراً للإيحاء المتجدد بلا توقف.

كان البلد، في وقت مبكر جداً، حوالي سنة ٣١٠٠ قبل الميلاد، قد تم توحيدده، تحت سلطة ملك، نسميه فرعون، وهي كلمة مأخوذة من الشكل الهيليني للكلمة المصرية (بر عا) أي (القصر). هو حاكم لا ينازع، ابن آلهة، ووسيط بينها وبين البشر. هذا الفرعون سيعطي للفن المصري أبعاده الهائلة الحجم، هو فقط الذي يمكنه أن يوحد آلاف العمال في أماكن العمل، أو أن يرسل الحملات إلى المحاجر البعيدة، أو أن يسخر السفن التي يرسلها إلى مسافة مئات الكيلومترات، لتعود حاملة كتل الجرانيت اللازمة لإقامة المعابد والمقابر.

هذا الفن المصري الذي كان موجّهاً إلى الآلهة، وإلى الموتى، كان فناً سحرياً مؤثراً، وهو لم يكن قط فناً للفن، أي للخلق الفني، ولإرضاء الذوق الجمالي. كانت مساكن البشر، من المنازل البسيطة إلى القصور الملكية، تبنى بالبوص، وبالخشب، وبالطوب النقي. أما لبناء وتجميل المعابد المقدسة، ومساكن الأزل من المقابر والأهرامات، فقد استعمل الحجر، والمعادن الثمينة، وهي المواد غير القابلة للبقاء.

لم يكن الحفر البارز أو الغائر، وكذلك لم تكن الألوان التي تكمل العمل الفني، مجرد ديكورات بسيطة، ولكنها كانت تخليداً لمناظر العبادة، التي كان مقصوداً بها استمالة الآلهة، تلك الآلهة التي يتوقف على رضاها اتزان العالم. كانت تلك الديكورات أيضاً تضع تحت أمر المتوفي، كل ما سيكون ضرورياً له في العالم الآخر. كذلك كانت التماثيل أجساداً بديلة، تستقبل القوة الحيوية للإله أو للمتوفي، وتتكد معاناة طقوس وشعائر الإعادة إلى الحياة.

كذلك ينبغي لنا أن نتذكر أن الفن المصري، كانت تحكمه قوانين نابعة من الدين، فخطة بناء قدس أقداس مثلاً، أو الخامات المستعملة في البناء، أو طريقة اختيار ووضع الديكورات، لم يكن كل هذا يُترك لوعي الفنان. وبنفس الطريقة فإن الشكل الذي يقدم به الجسم البشري، كان يخضع لمعايير دقيقة، من الأوضاع التي يتخذها هذا الجسم، إلى تعبيرات الوجه، إلى اختيار الألوان، كل هذا كان نتيجة للأعراف السائدة، التي تم اعتناقها منذ الأسرات الأولى، وهذا هو ما يمكن أن يفسر دوام طراز مصري واحد، كان يمكن بسهولة حتى لمن لم يكن متديناً، أن يتعرف عليه.

هذا التشابه الظاهر نبع من عملية الخلق الفني ذاتها. فإذا كان التراث المصري قد نقل إلينا قائمة بأسماء كبار الكتاب، فإن هذا التراث نفسه لا ينقل إلينا إلا القليل من أسماء المعماريين، والأقل من أسماء الرسّامين والنحاتين. ومن بين أشهر المعماريين هناك (إيمحوتب) وكذلك (أمن حوتب ابن هابو) وهما اللذان كانا قد حصلا على امتياز اعتبارهما شخصيتين مقدّستين. وهناك (سن موت) الذي ارتبطت ذكره بمعبد الدير البحري. أما نحات مقبرة (بتاح حوتب) الأكثر تواضعاً، فلم يقدّم نفسه إلا على مركب برفقة سيده الذي كان قد استعان بمواهبه.

في الواقع فإن العمل الفني المصري يكشف الستار عن اشتراك أيادي عديدة متتالية، وهكذا فإن مناظر ورش العمل غالباً ما يظهر فيها العديد من النحاتين الذين يعملون معاً في نحت نفس التمثال في الوقت نفسه، وكذلك فإن النقوش البارزة والغائرة التي تركت دون أن تكون قد تمّت، يمكن أن نلمح فيها الخطوات المتتالية التي يتم في كل منها مساهمة شخصيات مختلفة في نفس العمل. فالتخطيط المبدئي للرسم يكون باللون الأحمر، ثم تأتي بعد ذلك التصحيحات التي يدخلها المُعلّم على الرسم باللون الأسود، ثم يأتي تحديد إطار حول الأشكال التي سيتم نحتها، ثم تشكيل الأسطح، وملء الفجوات بالجبس، ثم إضافة اللون .

استمرارية لا مثيل لها في التاريخ، وذلك حيث إن كلاً من الموضوعات المعالجة، والأعراف الخاصة بطريقة معالجتها، تستمر هي نفسها لمدة تصل إلى حوالي ثلاثة آلاف سنة. وهكذا فإن جدران المعابد تكرر بلا نهاية، الحوار الدائر بين الفرعون والآلهة المختلفة، التي غالباً ما تكون في شكل كائنات غريبة، نصف بشرية ونصف حيوانية. حتى أنه، وصولاً إلى الاحتلال الروماني، يظل الرسّامون مخلصين ومتمسّكين بالطريقة المصرية في تمثيل الجسم الإنساني، حيث يكون الوجه والأطراف ممثلين بالبروفيل (منظر جانبي)، في حين يكون الصدر ممثلاً في ثلاثة أرباعه فقط بنفس الطريقة الجانبية، ويكون الكتفان والعين في المواجهة. وضع غير عادي، ولا يمكن تنفيذه في الواقع .



وحتى نهاية الحضارة المصرية، تظل الصور والكتابات مرتبطة ببعضها. ولكون الحروف الهيروغليفية أعمالاً فنية في حد ذاتها، فقد ظلت ألغازاً حتى سنة ١٨٢٢، حين كشف أسرارها شامبليون. ولقد ظلت هذه الأشكال بواسطة قدراتها السحرية، تمتد تماثيل الأشخاص، وكذلك مناظر الأشخاص، بالقوة والكفاءة. ورغم ما قلناه عن ضغط كل هذه التقاليد الفنية، ورغم جهلنا بشخصية الفنان، فإن الفن المصري قد تأثر بتغير الزمن، وعكس كذلك شخصيات البشر. وعلى ذلك فإن هذا الضغط المستمر، بين المثالية من جهة، والميول الفردية من جهة أخرى، وبين التقاليد الفنية من جهة، والتجديد من جهة أخرى، قد أدى إلى ظهور المراحل الكبرى في التاريخ المصري، والتي يمكننا أن نتبين ملامحه خلالها.

مصر من الجذور وحتى زمن بناء الأهرامات

هذه الحقبة تشتمل على عصر (نقادة) من ٤٠٠٠ ق م إلى ٣١٠٠ ق م، وكذلك على عصر الأسرتين الأولى والثانية من الفراعنة التينيين من ٣١٠٠ ق م إلى ٢٧٠٠ ق م، وكذلك على الدولة القديمة من ٢٧٠٠ ق م إلى ٢٢٠ ق م وهي التي تشهد بداية بناء الأهرامات.

الدولة الوسطى من ٢٠٢٣ ق م إلى ١٧١٠ ق م

وهو العصر الكلاسيكي الذي سادته شخصية فراعنة الأسرة ١٢ (الأممحاتيون والسيروسستريسيون)، وهم الذين يعيدون تنظيم البلاد، ويستردون السلطة الملكية، بعد اضطرابات عصر الانتقال الأول.

الدولة الحديثة من ١٥٥٠ ق م إلى ١٠٦٩ ق م

وهي فترة النجاحات الحربية الكبرى، التي ستؤدي إلى أن تفيض على مصر ثروات شعوب البلاد المفتوحة.

العصر المتأخر من ١٠٦٩ ق م إلى ٣٩ ق م

وخلال هذا الألف الأخير، تحافظ الحضارة الفرعونية على أصالتها، رغم اتصالها بعالم البحر المتوسطي، الذي يزداد مع الوقت قرباً منها، وكذلك رغم الغزوات المتتالية التي هاجمت مصر وأضعفتها.



الفصل العاشر بعد المئة من

كتاب الخروج نهاراً

دير المدينة - مقبرة (سن

نجم) - دولة حديثة - أسرة

١٩ - الجدار الشرقي لحجرة

الدفن - موجودة بموقعها

لوحة مبنية على شكل مناظر

أفقية، موضوعة في

مستويات يعلو بعضها بعضاً،

واللوحة تحترم الأعراف

والتقاليد الخاصة بطريقة

تصوير الجسم البشري،

وبالألوان، الغالب على

مناظر الفصل ١١٠ من هذا

الكتاب هو مناظر عبادة آلهة

مختلفة، طقس فتح الفم الذي

يمارس على المومياة، كما

يظهر المتوفى وزوجته وهما

يعملان بنشاط في أعمال

زراعية خاصة بعالم الموتى.

أعراف وتقنيات الفن المصري



تمارين رسم بطريقة
المربعات الصغيرة
دولة حديثة - أسرة ١٨ -
خشب مكسو بالجص
طول ٣٥ سم
لندن - المتحف البريطاني
في النصف الأيسر من الرسم
هناك جدول مربعات (مثل
الرسم البياني) باللون
الأحمر ، يحدد النسب اللازمة
لتصوير الفرعون تحتمس
الثالث جالساً . أما في النصف
الأيمن فتوجد العلامتان
الهيرغليفيتان للذراع
والعصفور (السمان الصغير)
وهما مكتوبتان باللون الأسود
هذا اللوح استعمل غالباً
كتمرين لمتدرب ، أو كمرسم
تخطيطي مبدئي لرسم
محترف .

الفن المصري لم يلجأ إلى قواعد المنظور. فكرة المنظور لم تكن مُحَبَّذَةً من طرف فن لم يكن يدعو إلى لذة الحس الجمالي، ولكنه كان يقصد إلى الموضوعية في الخلق الفني، داخل كون أو وجود سحري. وحتى تتمكن الأعراف المستقرة من إرضاء هذه الضرورة، اضطرت إلى قدر من الجمود الرسمي، ولكن يجب أن نتجنب تحليل الفن المصري، من وجهة نظر عصرية مغرضة ومخطئة.

أولاً : الأعراف

يضع الفنان، جنباً إلى جنب، صوراً عديدة لنفس الشيء، ووجهة نظره لها مغزى محدد، ألا وهي أن ننظر إلى نفس الشيء، من زوايا مختلفة، وذلك لنتمكن من تكوين صورة إجمالية للشيء الذي نصوره. إن طريقة تقديم (تصوير/تمثيل) الشيء، هي نفسها حقيقة هذا الشيء. هذا التقديم، الذي لا تنطبق عليه قواعد المنظور، خلق أعرافاً فنية، ذات قوة إلزام إجبارية.

إن تقديم الجسم البشري، واقفاً أو جالساً، بأقدام مفلطحة، وساق يسرى متقدمة، هذا التقديم (التمثيل) يحصر الجسم داخل شبكة (تشبه شبكة الرسم البياني)، هذه الشبكة ذات نسب تتراوح بين الارتفاع المتكون من ١٨ مربعاً، وبين اختلافات تصل إلى ٢٠ مربعاً في فترة العمارنة، و ٢١ مربعاً في فترة الأسرة ٢٥.

إن تمثيل الجسم، الناتج عن تنسيق وترتيب نقاط عديدة للرؤية، يوقر لأجزاء الجسم المختلفة، أكبر كفاءة سحرية ممكنة. رأس وأكتاف من منظر جانبي (بروفيل)، عين في المواجهة، سيقان وأقدام من منظر جانبي إلى آخره. وباللعبة مع بداية خط قاعدة أرضية المنظر، وكذلك مع حجم الشخصيات الممثلة، يمكن أن ندرك، بمثل هذا الرسم البياني، الأهمية النسبية للشخصية الممثلة، ووضعها في المجتمع.

وباللجوء إلى مثل ذلك المنظور المنقوص، أمكن السماح بجمع مناظر مختلفة، بعضها في المواجهة، وأخرى جانبية (انظر بردية نخت)، في حين أن درجة كثافة وعتامة الأشياء، المحاطة بشفافية كاذبة، ووضع خيال الأشكال بعضه فوق بعض، مع إزاحة خفيفة، وتقديم المحتوى فوق الشيء الذي يحتويه، كل هذه المبادئ الفنية، أدت في النهاية إلى أن تكون فكرة الفضاء أو الفراغ أو الحيز المحيط بالأشياء، فكرة محدودة، حيث تظهر الأشياء مسطحة، وبدون أية إشارة إلى عمقها، وإن كان استعمال خط قاعدة أرضية المنظر، الذي يوحد بين الأشكال والشخصيات، يمكنه أن يساعد في بناء الفراغ

المحيط بالمنظر، وفي أغلب الأحوال يكون الفراغ مقسّمًا إلى طبقات متوازية أفقياً. أما المدد الزمنية، فتترجم عن طريق تقطيع أو تفكيك الحركات، في شكل وضع الحركات أو الإيماءات المتتالية، جنباً إلى جنب. وهناك كذلك الجمع بين الرسومات والكتابات الهيروغليفية، وهذا الجمع هو شيء أساسي لتنظيم وتنسيق الكتابة المصورة والرسوم.



منظر يبين اثنين من الفنانين أثناء عملهما مقبرة (نب آمون) دولة حديثة - أسرة ١٨ لندن - المتحف البريطاني إلى اليمين هناك نحات ينهي العمل في تمثال صغير لأبي الهول، بينما هناك رسام مصور يحمل بالته ألوانه على حمالة، وينشغل في تلوين إناء بإتقان. ليست هناك أية تفاصيل محددة عن ورشة العمل، لا عن جدرانها ولا عن تجهيزاتها، وهناك العديد من الأواني حول الفنانين، اللذين كانا قد صورا بشكل يتفق مع طريقة رسم الجسم البشري المتعارف عليها.

ثانياً : التّقنيّات

إن التماثيل واللوحات الملونة غير المكتملة، تعطينا بيانات ومعلومات عن خطوات سير العمل. إذ يتم إعداد الحائط المسوّى والمشدّب، بواسطة إضافة طبقة من الجص أو من الجبس، ثم يتم عمل الشبكة (التي تشبه شبكة الرسم البياني) وهي التي تسهّل الرسم التخطيطي المبدئي، المنقذ باللون الأحمر والمصحّح باللون الأسود. بعد ذلك يأتي النحات الذي يبدأ في عمل تصميم تخطيطي للحدود المحيطة بالجزء الذي ينوي نحته، ويشدّب السطح داخل تلك الحدود، ويهذب النموذج الذي ينوي نحته. أحياناً كان هو نفس الفنان الرسام الذي يقوم أولاً بعمل الرسم التخطيطي المبدئي، ثم يدخل هو نفسه التعديلات والتصحيحات عليه. وبعد إنجاز التصميم تضاف النصوص، إمّا بواسطة فنّانين يعاونهم كتبة، وإمّا مباشرة بواسطة كتبة. يأتي بعد ذلك النقاش ليضيف الصبغات المذابة في الماء، مضافاً إليها المواد اللاصقة التي تزيد تماسكها، ويبدو أنه كانت هناك كذلك طبقة من مواد يمكنها أن تضيف لمعاناً، علاوة على حمايتها للألوان.

وبشكل عام كان كل المتخصّصين يعملون معاً في الوقت نفسه، ويستعملون نفس الأدوات البسيطة قليلة التعقيد (إزميل، مطرقة خشبية، أداة الصقل، وفرش للرسم)، وهناك كمية كبيرة من الشظايا الحجرية (الأوستراكا) التي تشهد بمهارة وحذق الفنانين ومساعدتهم وصبيانهم، وهي الشظايا التي كانوا يسجلون عليها رسومهم التخطيطية المبدئية وتمرينهم. كان إنتاج اللون يتم بواسطة صبغات من أصول معدنية (أكسيد الحديد للون الأحمر، أكسيد النحاس للون الأزرق، الجبس للون الأبيض، فحم الخشب للون الأسود...)، مضافاً إليها راتنجات نباتية، أو بياض البيض، لزيادة تماسكها. استعمل الفنّان المصري درجات اللون الطبيعية بشكل اتفاقي متعارف عليه، فمثلاً تلوّن بشرة الرجال بلون ترابي داكن، مقابل لون فاتح لبشرة النساء. وكذلك كان لكل لون معانيه، مثلاً اللون الأسود يعني الليل والموت والخصوبة ولون بشرة أوزوريس ولون التماثيل الجنائزية، أما اللون الأبيض فكان يمثل الطهارة والقداسة وكتان الملابس والرخام والفضة وبشرة نفرتوم وتاج مصر العليا، في حين إن اللون الأحمر كان لون تاج مصر السفلى والنار والدم والصحراء والإله ست، واللون الأزرق استعمل للسماء ولفيضان النيل ولبشرة آمون، واللون الأخضر للنباتات وللنماء ولعين حورس وللآلهة أوزوريس ووادجيت وحتحور، واللون الأصفر كان للشمس وللذهب وللخلود.



نصب (نوح تذکری)
نوع خوب من میدوم
نقش بر روی دیوار
نقش بر روی دیوار
نقش بر روی دیوار
نقش بر روی دیوار

الفصل الأول

من أصول الحضارة المصرية
إلى عصر بناء الأهرامات

- ◆ ميلاد الحضارة المصرية
أو مصر ما قبل الأهرامات
(من ٤٠٠٠ ق.م. إلى ٢٧٠٠ ق.م.)
- ◆ الدولة القديمة أو عصر الأهرامات
(من ٢٧٠٠ إلى ٢٢٠٠ ق.م.)

أولاً: ميلاد الحضارة المصرية مصر ما قبل الأهرامات (حوالي من ٤٠٠٠ ق م إلى ٢٧٠٠ ق م)

حقبة نقادة

إن جذور الفن المصري تنغرز في العصر الحجري، ذلك العصر الذي أصبح فيه الإنسان خبيراً في قطع وتهذيب حجر الصوان، ثم حاول كذلك أن يسجل على الحجر خيالات وأشكال الحيوانات الكبيرة آكلة العشب. لكن لم تظهر حضارة حقيقية في وادي النيل حتى حوالي ٣٨٠٠ ق م، وهي حضارة نقادة، وهو اسم موقع في مصر العليا حيث اكتشف الأثريون أكثر من ألفي مقبرة، كان محتواها الفاخر متواجداً في جبانات أخرى بامتداد طول النهر. لم يكن التحنيط يمارس بعد، وكان الموتى موضوعين في حفر بسيطة، وبصحبته أشياءهم المعتادة، التي يظهر فيها الإتقان الفني والأشكال الواضحة، مما يدل على إرادة الفنان ورغبته في أن تكون تلك الأشياء قطعاً فنية جميلة.

كان الفنان النقادي يمارس صنعة تعدين النحاس، ويعرف أسرار صناعة الخزف المزخرف (الفيانس)، وينتج فخاراً جميلاً جداً مزيناً باللون الأحمر، وبحواف ذات لون أسود له انعكاسات معدنية، كان يعرف كذلك كيف ينحت الأواني (الفايزات) من الحجر، وألواح الصلايات من الحجر الرملي، والتماثيل الصغيرة والأمشاط ومقابض الخناجر من العاج. الشيء اللافت للانتباه هو أن أسلوب هذا الفن يختلف كثيراً عما سيعرف فيما بعد بالفن الفرعوني، ولا يعلن هذا الفن النقادي عن الفن الفرعوني إلا في القليل.

لدينا عادة تقسيم هذا العصر إلى ثلاث مراحل، المرحلتان الأولى والثانية تتميزان بنوعين مختلفين من الفخار المزين، الذي يمكننا أن نجد عليه نفس البرنامج من الوحدات والألوان، التي تتكرر نفسها من موقع إلى آخر.

ففي الفترة التي تسمى حضارة نقادة الأولى (٤٠٠٠ ق م - ٣٥٠٠ ق م) نلاحظ تفضيل الرسوم ذات الزوايا، حيث تتتابع وتتعاقب الخطوط المستقيمة، والأشكال رباعية الأضلاع، والتعرجات بالزوايا الحادة (الزجاج)، المرسومة بلون كريمي (بني فاتح) على أرضية باللون الطوبي، والموضوعات المعالجة ذات أشكال هندسية. وعندما يحاول الإنسان أن يصور تمساحاً أو فرس النهر (سيد قشطة)، فإن الحيوان يكون مرسوماً بشكل نمطي جداً.

بعد ذلك تأتي مرحلة حضارة نقادة الثانية (٣٥٠٠ ق م - ٣٣٠٠ ق م) حيث تأخذ أشكال الأواني في الاستدارة، وعلى الجزء المستدير من بطن الإناء الفاتح اللون، يرسم الفنان باللون البني أو البنفسجي مناظر بها أشكال آدمية وحيوانات، يمكننا أن نرى عليها مراكب ذات مجاديف، تحمل مقاصير خفيفة، وتتحرك في منظر طبيعي غير محدد الملامح، ولكنه يشبه أمواج البحر، المنثورة عليه الأشكال المثلثة والغزلان والنعام والنباتات، وفي وسط هذا النوع من المناظر نرى أشخاصاً صغيراً مرسومين بشكل مبسط، يبدوون كما لو كانوا يخطون خطوة راقصة، أو كأنهم يأخذ بعضهم بأيدي بعض.



إناء بحافة سوداء
عصر نقادة ١ - بازلت
ارتفاع ٣٩ سم
باريس - متحف اللوفر
هذا الإناء على شكل البوق،
والمزين بأشكال محفورة
حفرًا غائرًا، يشهد بتقنية
نشأت في السودان، وهي
تقنية الأواني الخزفية ذات
الحافة السوداء، التي كانت
سائدة في عصر ما قبل
الأسرات. ويتم إنضاج هذا
النوع من الخزف، بوضع
الإناء الفخاري مقلوباً في
الفرن، بحافته إلى أسفل،
وعند الاستواء، يدهن
السطح الخارجي فقط، بلون
أحمر غير منتظم.

نجد نفس الإيحاءات في اللوحات الملونة في مقبرة هيراكونوبوليس، التي تعود إلى نفس الفترة : مراكب وأشخاص وحيوانات، طافية فوق سطح الماء، في محيط تغيب عنه قواعد المنظور.

أما تماثيلهم الأولى فكانت أقل من ٥٠ سنتيمتراً، وكانت قد تمّ تنفيذها باستعمال خامات سهلة التشكيل، مثل الطين المحروق (التراكوتا) والعاج والعظام، وكانت أشكال التماثيل النمطية، قريبة الشبه من أشكال الأشخاص المرسومين، مثل تلك المرأة المحفوظة في متحف بروكلين، التي ترقص واضعة ذراعيها بشكل دائري فوق رأسها، أو مثل أولئك الرجال الملتحين ذوي الوجوه المثثة الشكل. أما النماذج الحجرية القليلة العدد فتكون في شكل أسنان وأنياب فرس النهر، المنحوت عليها أشكال تمثل هذا الحيوان.

ومع ذلك فإن الفنان المصري كان قد اعتاد منذ زمن طويل على نحت الحجر الرملي، مثل ألواح الصلايات المستعملة لأدوات التجميل، والتي كانت توضع داخل المقبرة، وكانت أثناء الحياة تستعمل يومياً في طحن المساحيق الحمراء، اللازمة لتخضيب الجفون، وكانت أقدم أشكال هذه الألواح هو الشكل المعين الممطوط، ثم إنها تأخذ كذلك شكل الإطار الخارجي المبسط لحيوانات مثل السمكة أو السلحفاء أو البطة، وتكون لهذه الأشكال عين مطعّمة بالقواقع.

كانت الفترة الأخيرة من عصر نقادة هي المسمّاة حضارة نقادة الثالثة (٣٣٠٠ ق م - ٣١٠٠ ق م)، وهي الفترة التي اكتشف فيها المصريون النحت البارز، الذي سيحتل مكاناً مهماً في العصور اللاحقة، ربما إنهم كانوا قد استعاروه من جيرانهم في الشرق الأدنى، الذين كانوا قد سبقوا في إتقان هذا الفن منذ ٦٠٠٠ ق م.

هذه التقنية الخاصة بالنحت البارز يستعملونها أولاً على أسطح محدودة، مثل مقابض السكاكين وألواح (صلايات) الحجر الرملي (والكوارتز). إن النماذج الأولى من مثل هذه الأعمال متقنة الصنعة إلى حد يدعو إلى الإعجاب، وتدل على أنهم كانوا قد أولوا موضوع دراسة هذه النماذج البحث اللازم، ففي لوحة مثل لوحة الصيد يدور النقش حول محيط القطعة، وفي لوحة الحيوانات الشبيهة بالكلاب ينتظم تماثل الأشكال حول محور رأسي، أو يعرض الموضوع في شكل سطور أفقية متوازية يعلو بعضها فوق بعض، مثل طابور عرض الحيوانات على أقدم مقابض الخناجر.

وقد حاول الفنان كذلك حلّ مشكلة صعبة، ألا وهي تقديم صورة الحقيقة ثنائية الأبعاد، ولا شك في أنه كان قد استلهم ذلك من فن بلاد ما بين النهرين، فهو يبدأ في إعداد مجموعة من الأعراف والقواعد المتفق عليها، بغرض أن يكون كل عنصر من عناصر لوحته ممثلاً بالشكل الأقرب ما يمكن إلى ملامحه الحقيقية وصفاته.



تمثال صغير لرجل بلحية
(رجل ماك جريجور)
عصر نقادة ٢
بازلت
ارتفاع ٣٩ سم
أكسفورد
متحف أشموليان

ففي منظر المعركة الممثلة على سكين جبل العرك، لا يتجاوز طول أي من المقاتلين سنتيمترين، وقد تمت معالجة الجسم البشري بالطريقة المصرية، الوجه جانبي، والحوض ثلاثي الأرباع، والأكتاف والعين في المواجهة. هذه التحفة الفنية تستبق الفن الفرعوني في نوع من الحدس. ترتيب الأشخاص في شكل سطور أفقية متوازية، يعلو بعضها فوق بعض، خلق تأثيرات التماثل والتطابق، مع قدر من الإزاحة الخفيفة بين الأشكال المصنوفة، هذا مع غيره من الأعراف الخاصة بموضوعات الرسم ستخلدها الأعمال الفنية عبر آلاف السنين.

نحن نستطيع أن نعثر على بعض هذه الملامح والمميزات، على الألواح الكبيرة المنحوتة التي تعود إلى نهاية عصر نقادة، ولنا عادة أن نعتبرها نذوراً (إكس فوتو) كانت توضع في المحاريب المقدسة، لتخليد ذكرى أحداث مهمة. على بعضها تظهر أسوار مسننة ومحززة، تشير بلا شك إلى المدن المحصنة المفتوحة والمقهورة. وعلى بعضها الآخر هناك مناظر صيد، حيث تظهر حيوانات خيالية إلى جوار بعض دواب الصحراء.

أشهر هذه الألواح هو لوح الملك نارمر، الذي يستعمل كرمز لانتصار الملك، أفكاراً وتيمات ستصبح فيما بعد من الكلاسيكيات. الملك يظهر في شكل ثور يسحق رجلاً ممدداً على الأرض، ثم يمسك في قبضة يده أحد أعدائه من شعره، ويضع على رأسه مرة تاج الجنوب الأبيض، وطنه الذي جاء منه، ومرة أخرى يضع تاج الشمال الأحمر، وهي البلاد التي كان قد انتصر عليها مؤخراً. هناك كذلك علامات هيروغليفية غير متقنة، تكتب الاسم الملكي، وتحصي عدد المهزومين. هكذا تعلن عن نفسها تلك الحضارة الجديدة، التي تتميز بمولد الكتابة، وبالسلطة الملكية.

العصر التيني أو العصر العتيق (الأسرتان الأولى والثانية)

حوالي سنة ٣١٠٠ ق م تدخل مصر إلى التاريخ. انتهى عصر ما قبل الأسرات بذلك الذي وصفناه مؤخراً بالانفجار الفرعوني، وتكون الأسرتان الفرعونيتان الأولى والثانية ما نسميه العصر التيني، حيث أشارت التقاليد الماثورة إلى مدينة تيس، بجوار مدينة أبيدوس، كوطن أم للحكام الجدد. في أبيدوس اكتشفنا مؤخراً مقابر جديدة، تأوي ملوك أسرة سابقة على الأسرة (صفر)، وبذلك فإن مولد المؤسسة الفرعونية بهذا الاكتشاف، يمكن أن يعود في الزمن قليلاً إلى الخلف.

تحت سلطة هؤلاء الحكام الجدد، أصبحت بلاد الجنوب وبلاد الشمال، تكون دولة واحدة، ولكن ذكرى هذه الثنائية القديمة، ستظل محفوظة خلال آلاف السنين، وإن كنا مازال لا نعرف حتى الآن، إن كان هذا التوحيد قد تم بالطرق السلمية، أو باستعمال العنف، إلا أننا نعرف اليوم أن سكان الجنوب كانوا قد تمثلوا سكان الشمال الرعاة المزارعين، في مجال العمران والتعمير، وكذلك في مجال ظهور طبقة سائدة تحمل فكراً جديداً.

سكين جبل العركي
عصر نقادة ٣ - صوان وعاج
ارتفاع ٢٥ سم
باريس - متحف اللوفر
إن المقبض منقوش على أحد
وجهيه بمنظر معركة أرضية
وبحرية، وعلى الوجه الآخر
منظر لصيد الأسود، التي يتغلب
عليها (سيد الحيوانات الوحشية)
هذا الموضوع هو من تقاليد
الشرق الأدنى وإن كان معنى
هذه النقوش لا يزال غير مؤكد.



ألواح مساحيق التجميل مستند رمزي ووصفي



لوح نارمر
هيراكونوبوليس (نخن /
بالقرب من إدفو)
عصر نقادة ٣
حجر الجرو واك
(الشبيست سابقا)
ارتفاع ٦٤ سم
القاهرة - المتحف المصري
هذا اللوح هو تكثيف لأغلب
مبادئ الفن المصري ، فهو
يجمع ما بين تقنية الحفر
الغائر ، ووضع المناظر في
خطوط أفقية بعضها فوق
بعض رأسيا ، واحترام
الطبقية السياسية في تصوير
الأفراد ، وطريقة تصوير
الشكل الأدمي ، وكذلك في
موضوع انتصار الملك الذي
يهشم أعداءه ويحطم القلاع

إن مظهر ألواح مساحيق التجميل، التي كانت على شكل المُعَيَّن الهندسي، أو على شكل الإطار الخارجي لجسم الحيوان، ثم على شكل الدرع المستطيل المحدب، أو على شكل الهلال. هذه الألواح تزداد ثراء بداية من عصر نقادة ٣، بمناظر من نقوش غائرة تحترم الأعراف الفنية، مثل ظهور المحاربين المرتدين تتورع بذيل حيوان، كما في لوحة الصيد، أو أن يكون الملك في شكل ثور يسحق العدو، كما في لوحة الملك الثور. دائماً ما نجد على أحد وجهي اللوح المجموعة التي تسود، مع أسوار محززة ومسنة، وكتابات هيروغليفية، وعلى الوجه الآخر، الرموز الإلهية متصلة بعضها ببعض.

أما لوح نارمر الذي يأخذ شكل الدرع المستطيل المحدب، الثنائي الوجهين، والذي تم العثور عليه في هيراكونوبوليس، فمكتوب عليه الاسم الحوري للفرعون، داخل (سيرخ)، وعلى كل جانب هناك رأس بقرة الإلهة حتحور. على أحد وجهيه نرى الملك، مصوراً بحجم ضخم، ومتبوعاً بحامل نعليه، يضع على رأسه التاج الأبيض، ويرتدي تتورة مزينة بذيل ثور، وهو يضرب بمقمعته أو دبوس قتاله، فوق رأس أحد أعدائه، ويسحق تحت قدميه اثنين من الأسرى. ثم نراه بشكل صقر وهو يخضع الدلتا، المرموز لها برأس، وبدغل من البردي. وعلى الوجه الآخر، نراه متوجاً بالتاج الأحمر، مصحوباً بحامل النعلين، وبكاهن، وبحملة أعلام الرموز، يمشي باتجاه أسرى مقطوعي الرؤوس، وهناك نمران أو قطان وحشيّان رائعان مقيدان بمقودين، يحيطان بالتجويف الأوسط للوحة. إلى أسفل نرى نارمر بشكل ثور، وهو يقتحم قلعة، ثم وهو يسحق عدواً. إن وضعه للتاجين، يعلنه فرعون لمصر كلها.

إن كل تقاليد وأعراف الفن المصري موجودة هنا، وهناك كذلك الدليل على مولد الكتابة، هذا الدليل هو ذلك الشيء الذي يصور العلاقة الوثيقة التي تربط بين الصورة والكتابة. وهناك كذلك إدراج أو إدخال كل العلامات التي تدخل في تكوين الفضاء، أو الحيز الذي يشغله التشكيل.



لوح الشور
أبيدوس - عصر نقادة ٣
جرو واك (شبيست سابقا)
ارتفاع ٢٦ سم
باريس - متحف اللوفر
إن نقش هذا اللوح يمثل على
وجهيه الملك في شكل ثور ،
وهو يسحق أعداءه .
على أحد الوجهين هناك أسير
مقيّد بواسطة أيدي تغطوها
رموز إلهية ، مثل ابن آوى
(أوب واوات بمعنى فاتح
بوابات العالم الآخر) ، وطائر
أبي منجل (جحوتي إله
الحكمة) ، والصقر (حورس
إله الحماية) ، والمزلاج (مين
إله الخصوبة) ، وعلى الوجه
الآخر أسوار قلاع محصنة
مسننة ، تحيط بها علامات
هيروغليفية .

إن أحد أهم تجديدات الفترة في مجال الفن، هو مولد العمارة العظيمة الحجم. إن أعمالاً مثل النصب التذكاري أو شاهد قبر الملك الثعبان، تحفظ لنا صورة قصره الذي اختفى حالياً. الواجهة التي كانت من الطوب، تُذكرنا بالأسوار المحصنة المزودة بالأبراج الدفاعية، والجدران التي تُفتح فيها الأبواب المرتفعة، هي نوع من التتابع بين أجزاء تتقدم في الجدار إلى الأمام، وأجزاء أخرى تعود إلى الخلف، تتابع دقيق منظم، يعلوها جميعاً إفريز مزخرف (كورنيش).

في نفس هذا الوقت كان شعب ما بين النهرين يمتلك نفس هذا النوع من الجدران، ذات الأجزاء البارزة والأجزاء الأقل بروزاً، وحتى إن أمكننا إثبات وجود نوع من الاتصالات بين هاتين الحضارتين، فإن هذا لا يعني بالضرورة، أن تكون إحداها قد استعارت هذا الأسلوب من الأخرى. يبدو الآن أن هذه الجدران كانت في الأصل، نوعاً من الإنشاءات البدائية المصنوعة من الحصى المجدول، والموصول بين أعمدة رأسية، وأنه قد تم تحويل هذا الشكل إلى بناء بالطوب، وهو الأصل فيما يعرف باسم، ديكور واجهة القصر، والذي كان في العصر الفرعوني يرمز إلى الملك الحي، وكذلك يشير إلى عالم الموتى.

الآن في بداية هذه الألفية الثالثة، وكما يحدث غالباً في مصر، فنحن نعرف عن مستقرات الموتى أكثر مما نعرف عن مستقرات الأحياء. في نهاية القرن التاسع عشر اكتشف عالم الآثار الفرنسي (أميلينو)، في موقع أبيدوس، مجموعة من المقابر ذات نصب تذكارية أو شواهد قبور، تحمل أسماء ملوك الأسرة الأولى. ثم كانت هناك حفائر أخرى كشفت عن وجود حوالي ثلاثين جبانة أو منطقة مدافن، تعتبر أهمها تلك التي تقع على هضبة سقارة، حيث دُفن أمراء ممفيس.

في أبيدوس تم حفظ مدافن فراعنة الأسرة (صفر)، وكذلك مدافن فراعنة الأسرة الأولى، الذين كتبت أسماؤهم على شواهد قبورهم الحجرية المرتفعة. أما ملوك بداية الأسرة الثانية (حتب سخم وي) و(رع نب) و(ني نتر) فقد دفنوا في سقارة، في حين إن آخر ملوك العصر التيني (بري اب سن) و(خع سخم وي) فقد دفنوا من جديد في أبيدوس.

وحول المقابر الملكية تتزاحم مقابر رجال البلاط. هم أيضاً لديهم شواهد قبور، ولكنها أصغر كثيراً وغير متقنة الصنع، وكان لكل من المقابر الملكية ومقابر الخاصة نفس الشكل الخارجي، على هيئة المصطبة، وهي كلمة عربية تعني دكة للجلوس، وهي بناء له شكل شبه منحرف، ويوجد دائماً أعلى سرداب الدفن حيث يرقد المتوفي. لكن لم تحتفظ أية مقبرة بهذه الأجزاء العلوية، هذه المصاطب. هذا عن الفورمة، أما عن الشكل الخارجي، فإن مقابر الملوك كانت أقرب إلى شكل الحصون، أو القصور الملكية، بأسوارها ذات الدخلات والبروزات، وكانت تدهن من الخارج بطبقة لون تجعلها تشبه السلال الملونة.

في القبر المنسوب إلى الملك (قا)، أمكننا تمييز مقصورة جنازية، وهي التي تعلن مسبقاً عن المعابد الجنازية التي ستكون لصق الأهرامات فيما بعد، وحول تلك المقصورة هناك حائط صغير يحمي محيطها. وكان السرداب الملكي يبنى في قاع بئر مربع أو مستطيل المقطع، قد تزيد مساحة سطحه عن مائة متر مربع، وكان الحيز المتاح في ذلك السرداب يقسم إلى حجرات صغيرة، بواسطة حوائط قاطعة من الطوب النقي أو من الخشب، أما أرضية المكان وسقفه فهما من الخشب، الذي أحياناً يكون من أرز لبنان. وكانت الجدران الطوبية تلبس وتكسى أحياناً إما بالخشب أو بالبوص. ومع مرور الوقت زاد استعمال الحجر للعتبات السفلية والعلوية، ثم استعمل كذلك في المزيد من الأسطح، مثلاً أرضية سرداب (أوديمو) كانت ممهدة ومغطاة بالجرانيت، وجدران مقبرة (خع سخم وي) آخر ملوك العصر التيني، كانت مغطاة بالحجر الجيري.

كان المتوفي محاطاً بالماكولات، وكذلك بأثاث على درجة كبيرة من الإتقان، يشير إلى ترف أولئك الملوك الأوائل، وكذلك إلى ترف بلاطهم. أواني طبخ من الطمي المحروق، تحمل أغطيتها أسماء الفراعنة. أوعية نفيسة من الألباستر أو من الكريستال أو الديورايت، أحياناً تعلوها قشرة ذهبية، موضوعة بالمئات إلى جوار المتوفى. دعامات من العاج على شكل أقدام ثور. صناديق صغيرة. أدوات تجميل. حلي. رءوس دبابيس قتال ومقامع من النحاس. مربعات لعبة الشطرنج من خزف الفايانس، بيادقها على شكل أسود. أدوات قتال من النحاس تشهد بالتمكن المكتسب في صياغة المعادن.

نحن نعثر على هذه المقابر التي تأخذ شكل المصاطب، بامتداد نهر النيل. تلك التابعة لنبلأ نقادة وطرخان وحلوان وأبي رواش، تتميز بحجمها الضخم، وتزين أحياناً بالواجهات من الدخلات والبروزات. وكما في المقابر الملكية، فإن الحجر لا يلعب إلا دوراً مساعداً. بلاطات كبيرة مقامة رأسياً في حلوان، وتبليط أرضيات وأكتاف أبواب في أبيدوس وسقارة، إلا إنه يجب انتظار نهاية العصر التيني، حتى نجد في سرداب الملك (خع سخم) النموذج الأول للأحجار المتجانسة، والموضوعة صفوفاً في طبقات منتظمة. هذه التجديدات التقنية ربما كانت بسبب الحرص على الاقتصاد في المواد المكلفة. أما عقود القباب من الطوب النقي، والقباب التي في شكل سقف يتراجع تدريجياً طبقة خلف أخرى، هذه التقنيات لا تظهر إلا في المقابر الأكثر تواضعاً في العمرة وفي طرة.

إن الجبانات التينية المشهورة ببقاياها المعمارية، كشفت أيضاً عن أشكال جديدة في فنون صناعة التماثيل، والنحت البارز أو الغائر، وكذلك في الفنون الصغرى، حيث أخرج المنقبون من باطن الأرض تماثيل، غالباً من الحجم الصغير، يشير فيها عدم الإتقان، إلى الصعوبة التي يعانيتها الفنان في السيطرة على المادة. هل يكون هذا بسبب أن إحدى المواد المفضلة هي العاج؟ نحن ندين للعاج بتمثال الملك المنحني المثير للعواطف (محفوظ في المتحف البريطاني)، بالإضافة إلى تماثيل نسائية صغيرة. إن التناقض شديد، بين صور النساء المذثرات بحزم، في معاطف ذات أشكال هندسية، والأشكال الأنثوية الرخية، والمجردة من الثياب، التي تحمل أحياناً أطفالاً يرضعون. ثم هناك تماثيل أطفال يجلسون القرفصاء، وحيوانات (قروود - حمير - أفراس نهر)، منحوتة في العاج والجرانيت والألباستر، وكذلك في مادة مزيج معدني من النحاس والقصدير له شكل الذهب.

وبين الأعمال الحجرية، يتميز تمثالاً الملك (خع سخم)، في مجموعة متحف القاهرة، أحدهما من الحجر الجيري، والآخر من مزيج الحجر الرملي والبازلت، وفيهما يظهر الملك جالساً على عرش مكعب، يتدثر بملابس طقسية، ويعلو رأسه تاج الجنوب، إذ يعبر الملك هنا عن وضع المواجهة الصريحة الواضحة، الذي يميز التماثيل المصرية بشكل عام. الوجه المعبر بدقة عن كوامن نفسه، يضع التمثال من مزيج الحجر الرملي والبازلت، بين التحف الفنية النادرة.



تمثال خع سخم
هيراكليونبوليس (نخن)
العصر التيني (أو الطيني)
نسبة إلى اسم العاصمة)
أسرة ٢ - حجر جيري
ارتفاع ٦٢ سم
أكسفورد - متحف أشموليان
كان الملك خع سخم قد وضع
في معبد الإله حورس تماثيلين
يمثلانه وهو جالس، حسب
نموذج الدولة القديمة،
لصورة الملك الجالس،
وعلى قاعدة التمثال هناك
نص يتعلق باحتفال ما،
بحدث تاريخي غير محدد،
وتأكيد على القوة السحرية
للسلطة الملكية، النص يذكر
٤٧٢٠٩ أسرى من مصر
السفلى.

وإذا كانت معرفتنا بفنون تلك الفترة غير مكتملة، فإن الوثائق الأثرية تكشف لنا عن أعمال مخفية. هناك مثلاً قاعدتا تمثالين، بأجزاء محطمة من أقدام، من الخشب وبالحجم الطبيعي، تشهد بوجود تماثيل على صورة شخص، منذ عصر الملك (قا). ثم إن الحوليات الملكية الأولى تذكر تماثيل نحاسية.

فيما عدا الألواح المُحَرَّزة التي تخلد ذكرى انتصارات الملك، فإن النحت البارز أو الغائر، يزين النصب التذكارية وشواهد القبور، التي تخلد ذكرى المتوفي في القبور. هذه النصب التذكارية الملكية في أبيدوس (ونحن لا نعرف إن كانت تقام على شكل أزواج على جانبي مداخل مباني جنازية) تكون في شكل بلاطات بقمة مقوسة، تحمل اسم الملك مكتوباً داخل أسوار قصر. أجملها هو نصب الملك الثعبان، ويبدو أنه كان قد عثر عليه داخل مقبرته، وفيه الاسم الملكي مكتوب بواسطة شكل ثعبان كوبرا منتصب للهجوم، ويعطوه شكل الصقر حورس، حامى الملكية. إن بساطة ونقاء الرسم، والوضع المتجانس للعناصر، ودقة التفاصيل، تجعل من هذا النصب أثراً فريداً من نوعه، حيث تتجمع عناصر رزانة واعتدال الأسلوب، مع التحكم في الإزميل. أما النصب التذكارية الملكية الأخرى، فليست هناك قاعدة تحكمها.

أما فيما يتعلق بالنصب المنتسبة إلى الخاصة، فهي عادة أصغر حجماً، وتكون لها ملامح متباينة، من بلاطات بقمم مقوسة أو مستطيلة، تحدد اسم ولقب المتوفي، إلى ألواح رباعية الزوايا، تحمل صورة الوجبة الجنازية، مع ذكر قائمة الطعام. كما أن النحت البارز أو الغائر الذي يزينها يمثل اختلافات لا يستهان بها، رغم أن القطع تعود إلى نفس الفترة الزمنية، فمن تخطيط مبدئي بالطرق لظلال الشخص، إلى النحت البارز أو الغائر الدقيق الصنعة.

ثم إننا نجد رهافة ودقة صنعة أفضل في قطع الأثاث، القادم من المخازن الجنازية، فمن أواني طهو من الطمي المحروق، إلى أواني مائدة ثمينة من الألباستر، أو من الكريستال، أو من الديورايت، المكسوة أحياناً بطبقة من الذهب. وقد أبانت القبور التينية كذلك عن مئات من الأواني المحتوية على تقدمات وقرابين. وقد تنافس الفنانون بمهارة، في إنتاج أشكال مرنة من الحجارة، لأشياء الحياة اليومية. وهكذا وجدت الكئوس المدهشة المصنوعة من مزيج الحجر الرملي والبازلت، ذات الحواف الملتوية مثلما لو كانت سلالاً مصنوعة من القش.

ومن بين الكنوز المدفونة في مقبرة الوزير (حماكا) في سقارة، توجد إسطوانات أو أقراص من حجر الدهن، مُكَّتة بالألباستر، وتحمل صور حيوانات تتابع. كما أن قطع مختلفة قد نحتت في العاج، من صناديق صغيرة، إلى قطع بلي أو أسود صغيرة تستعمل كبيادق في ألعاب مختلفة، إلى أدوات تجميل، إلى دعائم قطع أثاث على شكل أقدام ثور. الغزلان الذهبية التي عثر عليها في نجع الدير. الأساور من الذهب والفيروز وأحجار كريمة ذات ألوان أرجوانية، التي عثر عليها في مقبرة (دجر) في أبيدوس، تشهد بمهارة صنعة الصياغ في ذلك الوقت، وتصوّر مقدّماً القوقعة الذهبية التي سيتم العثور عليها لاحقاً في مقبرة (سخم خت) من الأسرة الثالثة.



نصب تذكاري (شاهد) للملك الثعبان

أبيدوس - مقبرة الملك دجد

عصر تيني - أسرة ١

حجر جيرى - ارتفاع ٤٣ سم

باريس - متحف اللوفر

إن وجود جزء سفلي غير

منقوش في هذا الشاهد، ثم

شكل قالبه، ثم الاتجاه الذي

يتطلع إليه الصقر، يجعلنا

نعقد في وجود شاهد آخر

شبيه به، أي إنهما في

الأصل شاهدان اثنان، كانا

موضوعين على جانبي مدخل

. ومع ذلك فنحن نعرف أنه

كان قد تم العثور على هذا

الشاهد في حنية داخل مقبرة.

ثانياً : الدولة القديمة عصر الأهرامات (من ٢٧٠٠ ق م إلى ٢٢٠٠ ق م)

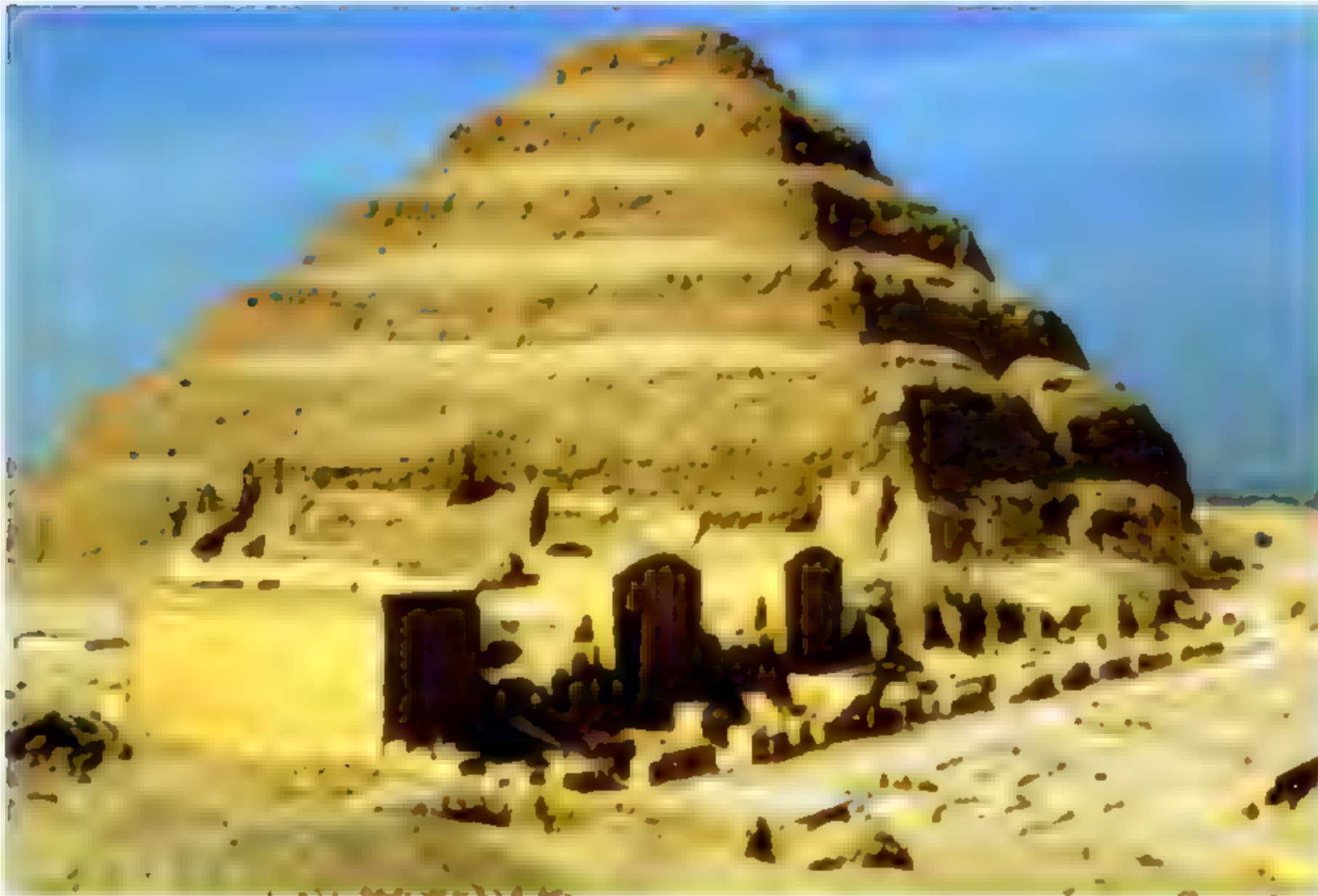
الأسرة الثالثة مولد العمارة الحجرية : حكم زوسر

مع زوسر، أول ملوك الأسرة الثالثة، يُفتتح عصر الصروح الحجرية، ولأول مرة كذلك تتخذ المقبرة الملكية شكلاً يميزها عن غيرها من مقابر الخاصة، هو شكل الهرم، الذي يكتمل بناؤه بإضافة مجموعة من المباني المخصصة لبقاء الملك على قيد الحياة.

إنه فوق هضبة سقارة، بالقرب من ممفيس العاصمة الجديدة، حيث بُني الهرم الأول. لقد حفظ لنا التاريخ ذكرى المعماري العبقري الذي اخترع البناء باستعمال قطع حجارة موحدة الشكل. (ايمحوتب) اسمه، محفور على قاعدة تمثال لزوسر، وعبر آلاف السنين تناقلت الأجيال تعاليمه. كان رئيس كتبة، وسيصبح في العصر المتأخر، مساوياً لـ (ايسكيليبوس) إله الشفاء.

في السابق، كان معماريو العصر التيني قد استعملوا الطوب النييء ، في استنساخ الشكل الخارجي لمبانٍ من الخشب، وأخرى من البوص أو من النباتات المجذولة. فكرة استبدال الطمي بكتل حجرية أجمل وأطول بقاءً، تفتح الطريق أمام عمارة جديدة. وإذا كانت المقاييس والمعايير متقاربة في البداية، فإن الانتقال من مادة إلى أخرى يؤدي إلى مشاكل فنية، يصلنا صداها في تصميم جانب منحني سقف، في نفس الموقع، في سقارة.

وبالإضافة إلى الاستعمال النمطي المستمر للحجر الجيري، فإن مقبرة زوسر تتميز عن غيرها من مقابر أسلافه، بنسبها الضخمة، وبشكلها الذي كان على ما يبدو، قد تم تخيله وتصوره على خطوات. وقد تم صنع هذه المقبرة من كتل حجرية مكسوة بطبقة من الحجر الجيري الناعم. إنها تقف في وسط نطاق مكان محاط بسور، يحدد المساحة الكلية للمكان بخمسة عشر هكتاراً.



المجموعة الجنائزية لزوسر في سقارة
دولة قديمة - أسرة ٣ - فترة حكم زوسر
الهرم والمعبد الاحتفالي (الجب سد)
في الموقع

إن البناء التحتي (أسفل الهرم) معقد ، ففي المصطبة الأصلية التي بدأ بها البناء ، كان هناك ذرّج (سلم) يقود إلى كهف للدفن ، محاط بحجرات تستعمل كمخازن ، يقود هذا الكهف إلى حجرات الدفن في جناح هاص ، تزيّنه النُصب التذكارية الجنائزية (شواهد القبور) ، إلا إن التوسّع الذي حدث في البناء ، أدّى إلى تحويل البناء فيما بعد إلى الشكل الهرمي ، وأدّى كذلك إلى ضرورة إضافة مدخل جديد ، من المعبد (الجنائزي) بواسطة مجموعة من الممرات .

في الأصل كان هذا الهرم عبارة عن مصطبة مربعة، طول ضلعها ٦٠ متراً، وقد تمّت توسعتها لتضم مقابر عائلية. من هذه الكتلة الأصلية، وبالإضافات فوقها، خلق ايمحوتب أربع درجات، ثم اثنتين أخريين، ليصل إلى درجاته الست، التي ترتفع في اتجاه السماء، مكونة الهرم المدرّج الأول. قاعدته تبلغ ١٠٩ أمتار من جهة، و١٢١ متراً من جهة أخرى. هذا السلم العملاق، الذي يرتفع ٦٠ متراً، كان يمكن رؤيته من مسافات بعيدة. هذا السلم العملاق، انعكاس لتصوّرات عن العالم الآخر، يدعوا روح الملك المتوفي، إلى اللحاق بالنجوم التي لا تفتنى، حتى تجد الروح مكاناً لها بين النجوم .

إن الشكل الخارجي لهذا البناء الضخم، يُذكرنا كذلك بالقل الأزلي، الذي بزغ فوقه قرص الشمس، وهذه الصورة هي استدعاء لنظرية خلق العالم، كما كانت تدرس في هليوبوليس، وهي كذلك إشارة إلى الطريق الذي تقطعه الشمس بدون توقف، ويبحث فيه المتوفي عن التوحد بها.

أما السرداب أسفل الأرض، فيحتوي على المخازن التي وهبنا آلاف الأواني من الألباستر، وكذلك هناك شقة تتكون من بضع حجرات، مكسوة جدرانها بخزف الفايانس الأزرق الرائع، وعلى جدار من الحجر الجيري، هناك نحت بارز دقيق، يصور الملك وهو ينجز بعض الأعمال الطقسية، والعلامات الهيروغليفية المصاحبة لهذا النحت، على درجة عالية من الدقة. مناظر شبيهة توجد كذلك في (المقبرة الجنوبية) التي تتبع الأبنية الملاصقة للهرم، وهي الأبنية التي يحيط بها سور ضخم، يرتفع عشرة أمتار، استعملت في بنائه كتل من الحجر الجيري، تم قطعها وتسويتها بعناية. هذا السور مزود بتحصينات، ولا يفتح فيه إلا باب واحد، يقود الداخل إلى ممر مذهش، وهو ممر ذو أعمدة مُحززة طولياً بقنوات، ويؤدي هذا الممر إلى فناء كبير، يحده من الغرب السور الرائع المزين برءوس الكوبرا. حول الهرم تمتد المخازن، ومجموعة من المباني الشعائرية، بعضها مفتعل وغير حقيقي.

إنه من المذهل أن نرى، كيف أن استعمال الحجر، يمكن له أن يخلد، الأشكال الموروثة من العصر الذي كنا نبني فيه، مستعملين جذوع الأشجار والبوص والجداول النباتية والطيني. أسقف المقاصير المقوسة. الأعمدة الصغيرة المبيّنة والمغنيّة في الجدران، والتي كانت تمثل في الأصل جذوع النباتات، أو حزمًا من سيقان تلك النباتات. الأقاريز المستوحاة من الأشكال النباتية. الحواجز النباتية بطول الحوائط. جذوع الأشجار الكاملة الاستدارة المزيفة المنحوتة في الأسقف. ومع ذلك فإن كل هذه العناصر مقدّمة بدون خشونة في الذوق أو جلافة أو تردد أو تخبّط.

وإذا كانت الأعمدة التي تبرز فجأة من الأرض، مثلما تفعل النباتات في الطبيعة، مازالت تتردد حتى الآن في مغادرة مكانها التي تبيّت فيه داخل الجدران، فإن هذه الأعمدة تقدّم تنوعات متعددة: أعمدة مجزّعة محززة بقنوات طولية، أعمدة بدون تيجان شبه الدورية، أعمدة تعلوها تيجان بشكل زهرة البردي. ومن العناصر الأخرى الموروثة من العمارة الخفيفة، هناك مثلاً الإفريز ذو الحلق، والأطواق عند الزوايا، ومصفاة الشوائب في أطراف القنوات والتي تنحت لأول مرة من حجر طرة الجيري الناعم.

تمّت إعادة بناء المقر الأبدي للملك زوسر، بعد صبر طويل، وتحت إدارة معماريين فرنسيين، وهو يقف اليوم كما كان تمامًا واقفاً منذ ٤٥٠٠ سنة، ويمكننا الآن إبداء الإعجاب ببياضه الشاهق في تلك الصحراء القاحلة، صحراء سقارة.

يتصل الفرعون بعالم الأحياء، بواسطة تمثال محبوس، داخل مقصورة صغيرة مبنية، في قاعدة الهرم. يستقبل هذا التمثال، عن طريق فتحتين ضيقتين، النفس الذي يعيد إليه الحياة، يهبّ مع ريح الشمال. هذا التمثال من الحجر الجيري الملون، كانت عيناه مجفتين ومطعمتين بمعدن ماء، إلا إنهما قد اختفتا الآن. هذا التمثال هو أول تمثال لشخصية ملكية بالحجم الطبيعي، ويلفت الانتباه بالتعبير القاسي لهذا الوجه الجاف، ذي الوجنتين البارزتين، والقمة السميكة. هذا الملك يظهر هنا، في نفس الوضع الذي ظهر فيه سلفه (خع سخم)، بوضع غطاء الرأس ذي اللونين (نيمس)، وبالحية الطويلة، وهما رمزان ملكيان.



تمثال زوسر
سقارة - سرداب (ممر سري)
للمعبد الجنائزي - دولة قديمة
أسرة ٣ - ارتفاع ١٤٢ سم
القاهرة - المتحف المصري
كان قد تم إخفاء هذا التمثال
في حجرة عمياء (بدون
نوافذ) ، بُيّنت بالقرب من
مدخل المعبد ، وعلى نفس
محور جناح الدفن ، المنحوت
في البناء التحتي للهرم .



إن التماثيل المعاصرة لتمثال زوسر، تلك التماثيل النادرة لشخصيات من الخاصة، استلهمت بوضوح هذا النموذج الملكي. هناك مثلاً تمثال من الجرانيت، لشخص جالس على مقعد مكعب، واضع يده اليمنى على ركبته، في حين أن يده اليسرى تمسك ببِلْطَة حادة معقوفة، ترمز إلى حرفة بناء السفن التي كان يمارسها. الرأس ذو النسب الأكبر من نسب باقي الجسم، المستقر مباشرة على الأكتاف، والأطراف الضخمة. والأطر الخارجية لشكل ملابسه، وتفاصيل جسمه، وغطاء رأسه، كلها محددة بعناية ودقة. إننا نجد نفس هذه الملامح في تمثال (حتب جد اف) الذي يمكن أن يكون قد تمّ نحتَه قبل ذلك بمائة عام، إلا أن وضع الجسم هو الاختلاف الوحيد، إذ إن ذلك الكاهن كان قد تمّ تمثيله راكعاً على ركبتيه، في وضع توسّل وتضرّع .

هناك تمثالاً (سي با) وزوجته (نيه صا) اللذان يتكونان من الحجر الجيري الملون، وهما كذلك يحفظان نفس هذه التقاليد القديمة، المتعلقة بوقوف الشخصيات في مواجهة الرائي، والرجل الذي يقَدِّم ساقه اليسرى، في حين تحتفظ المرأة بساقها بدون حركة، واضعة ذراعها الأيسر على صدرها، في أوضاع ستظل كلاسيكية طوال العصر الفرعوني. ويبدو الفنان النحات كما لو كان غير واثق تماماً من تقنياته، إذ لم يجرؤ على تفريغ الجزء الواصل بين ساقَي الرجل (سي با) ، ووضع عصا الملك لصق جسم الرجل الذي يلوح بها إلى الأمام.

تماثيل نيسا وسبا
غالباً سقارة - دولة قديمة
أسرة ٣ - حجر جيري
ارتفاعات ١٦٥ سم و ١٥٤ سم
و ١٦٩ سم
باريس - متحف اللوفر
من المؤكد تقريباً، أن هذه التماثيل (اثنان لرجل وواحد لامرأة) قادمة من نفس المقبرة، وتمثل زوجاً وزوجة، وذلك يمكن إثباته بطراز التماثيل وشكلها، وبالمادة المستخدمة، وبوجودها معاً، وكذلك بمحتوى النص . حسب الأعراف السائدة فإن قَدَمَي المرأة ملتصقتان، في وضع ثبات تام، وبدون أية حركة، وأما الرجل فهو في وضع السير، بقدمه اليسرى إلى الأمام .

إن مصطبة (حسي رع) أحد كبار موظفي ونبلاء عصر زوسر، تشير إلى التقدم الذي حققه الفنان المصري، في فنون النحت البارز والتصوير الملون، فإن الإحدى عشرة حنية الموجودة في داخل مصطبته، كانت مزينة بألواح خشبية منحوت عليها أشكال المتوفي، نحتًا بارزاً شديد الدقة والرهافة، يصور بشكل واقعي جداً (حسي رع) وهو يمشي، أو وهو يجلس أمام وجبة جنازية، بوجهه القاسي، وغطاء رأسه المجعد، بالإضافة إلى تفاصيل ملابسه وصولجاناته، والمواد التي يستعملها في الكتابة، وهي الحرفة التي كان يمارسها. نجد نفس هواجس الدقة والرهافة تلك كذلك، في التصوير الملونة التي تزين ممر المصطبة، وكذلك فإن الأثاث الذي وضع في متناول يد المتوفي، يشير إلى مدى الاهتمام والتدقيق الذي أحاط هذه العملية، حتى في شكل الألياف والعقد الخشبية.

الأسرات الرابعة والخامسة والسادسة

أولاً : الأهرامات والمعابد

إن ملوك الدولة القديمة، في بحثهم الدائب عن الخلود، قد أقاموا أكبر المنشآت المعمارية في التاريخ : الأهرامات، التي تدفع إلى الإعجاب، الذي بقدر ما يكون بفضل جرأتها التقنية، بقدر ما يكون كذلك بفضل مثالياتها الجمالية. ولكن قبل الوصول إلى مرحلة الالتزام بنفس القواعد الفنية في أهرامات الجيزة، فإن المقابر الملكية عرفت أشكالاً مختلفة. مثلاً مقابر سقارة وزاوية العريان، التي بناها الفراعنة الذين خلفوا زوسر على عرش مصر، كانت لا تزال عبارة عن (سلالم للعمالقة) ، والهرم الأخير من هذا النوع، هرم ميدوم، تم تعديله بعد ذلك. وفي دهشور، بنى (سنفرو) والد خوفو هرمًا، بدرجتي ميل مختلفتين، وهو الهرم الذي يشبه في شكله، شكل قمة مسلة. لا نعرف لماذا بنى نفس هذا الملك مقبرة أخرى إلى الشمال من هذا الهرم، هذه المقبرة الأخرى هي أول هرم حقيقي، ومنذ ذلك الوقت والفراعنة يبنون، في الجيزة وسقارة وأبي صير، أهرامات شبيهة، ترتفع نحو السماء.

هل ينبغي أن نعتقد أن هذا التطور، هو بحث المعماريين عن الدقة في الشكل والضبط في المتانة، حتى يتمكن البناء من مواجهة الزمن ؟ أم أن هذه الأهرامات هي دلالة على التحول في المعتقدات الدينية، بدليل أن السلم الصاعد إلى السماء كان هو سبيل الملك المتوفي للحصول على مكانه بين الآلهة ؟ أم إنهم أرادوا بهذه الأهرامات الرمز إلى التل الأزلي الذي ولد عليه إله الشمس ؟ أو أن الهرم هو حزمة الأشعة التي تنتشر فوق جسم الفرعون المحنط لتدمج المتوفي في الكون ؟ من الصعب الإجابة، وذلك حيث إن الملوك بعد زوسر، لم يضعوا أية كتابات محفورة على جدران السرايب الملكية.



المجموعة الجنازية للملك

خفرع في الجيزة

دولة قديمة - أسرة ٤ - حكم

خفرع - أبو الهول وهرم

خفرع - وهرم منقرع

في الموقع

أبو الهول عند المصريين

يكون في شكل حيوان مهجن،

بجسم أسد، وبرأس أحد

ملوك البشر، وأبو هول

الجيزة، المتفرد بحجمه،

عبارة عن صخرة منحوتة،

اعتقدنا لفترة طويلة أنه يمثل

خفرع، أما الآن فإن الاعتقاد

هو أنه يمثل خوفو . هو

حارس الجبانة الملكية، الذي

سيصبح فيما بعد حورس

(حارس) الأفق في الدولة

الحديثة .

الأهرام - بناء متطور



المجموعة الجنائزية لسفرو
دولة قديمة - أسرة ٤ - هرم
ومعبد جنائزي
في الموقع

إن خطة بناء هذه المجموعة،
من هرم ومقصورة جنائزية
وطريق صاعد، تكون
النموذج الأصلي الأول، الذي
احتدته معظم المجموعات
الهرمية اللاحقة، حتى نهاية
عصر الدولة الوسطى .

الهرم هو الشكل المحدد،
والوحيد من نوعه تقريباً،
للمقبرة الملكية حتى بداية
الدولة الحديثة. ولكن قبل
الوصول إلى الكمال والاكتمال
التمثل في أهرامات الجيزة،
خاصة في الهرم الأكبر الذي
لم يبن إلا ليحتوي مومياء
الفرعون خوفو، وأثاثه
الجنائزي، فإن المعمارين
كانوا قد تركوا في المنطقة
المنفية (نسبة إلى منف -
ممفيس)، آثاراً صريحة

واضحة للعيان، تدل على
بحثهم المستمر عن، وترددهم
في الوصول إلى، الحجم
الهندسي المثالي.

في بداية الأسرة الثالثة، يبني
المعماري ايمحوتب في سقارة،
أول هرم معروف، مخصص
للفراعون زوسر (دجد سر).
إن فن العمارة يبتكر الجديد،
وذلك بالاستعانة بخامة أبدية،
ألا وهي الحجر الجيري، الذي
سيصبح بديلاً عن الطوب
النيئ، وكذلك بالاستعانة بشكل
معماري جديد لم يسبق
استعماله من قبل، وهو الناتج
عن وضع ست طبقات،
بعضها فوق بعض، فوق
المصطبة الأصلية المربعة،
والتي كانت قد تم توسيعها.
حتى الآن كانت أكبر المقابر
هي المصاطب، التي كان
جزؤها العلوي المائل لا يتعدى
أبداً مستوى سطح الأرض.

على نموذج زوسر، كانت
الأهرامات التالية، في سقارة

وزاوية العريان، ثم في ميدوم،
قد بنيت على شكل درجات أو
شرائح متتالية. هرم ميدوم
الذي ينسب إلى سفرو، نتج
عن زيادة النواة الابتدائية،
بإضافة ست طبقات من الحجر
الجيري، بزاوية ميل ٧٥
درجة. كان هذا ميلاً شديداً،
وغير ثابت، وهو الذي كان قد
تسبب غالباً، في انهيار
الإضافة بأكملها، ربما حتى
أثناء البناء. إنها نظرية كارثية،
ولكنها قابلة للاعتراض. إلا إن
خطة بناء داخل الهرم،
بالمدخل إلى الشمال، وبتجهيز
سقف حجرة الدفن، بشكل
يتكون من طبقات متدرجة،
تتقارب وصولاً إلى السقف،
هذه الخطة أصبحت مدرسة
في البناء. هذا في الواقع هو
الاختيار الذي قامت عليه خطة
عمل بتائي هرمي دهشور،
وهما الهرمان المشيّدان
للفراعون سفرو، في بداية
الأسرة الرابعة.



المجموعات الجنائزية لخوفو
وخفرع ومنقرع بالجيزة
دولة قديمة - أسرة ٤
هرم خوفو الكبير
هرم خفرع
هرم منقرع وتوابعه
في الموقع

إن هذه الأهرامات تبدو كما
لو كانت أكواما هائلة من
الكتل الحجرية، وقد حرمت
هذه المجموعة الهرمية من
كسوتها الخارجية الأصلية،
التي كانت مكونة من حجر
جبلي نقي من محاجر طرة،
فقط قمة هرم خفرع ما زالت
تحتفظ بكسوتها، وهو ما
يسمح لنا بإمكانية تخيل هذه
الأهرامات بأسطحها الملساء،
وهي تعكس الضوء الذي كان
يمكن رؤيته، على مسافات
بعيدة في الريف المتاخم، ثم
إن هرم منقرع هو الوحيد
الذي يحتفظ حول قاعدته،
بجدار من كتل الجرانيت
الوردي غير المصقول.

المعبدان اللذان يتصلان
بطريق صاعد هابط.
لو أن أهرامات الجيزة بفضل
حجمها، تظل أشهر
الأهرامات، فإن خطة بنائها
الداخلي تستقر وتثبت، كنمط
وحيد للبناء الداخلي، في
الأهرامات التالية، للأسرات
الخامسة والسادسة، ولكن
بأبعاد أكثر تواضعًا. هذه
الخطة الداخلية تبدأ من مدخل
الهرم المؤدي إلى ممر، أو
طريق نزول داخل جسم
الهرم، محاطا من جانبيه
بدعامات رأسية، ومؤديا إلى
جناح يتكون من حجرات
ثلاث، تقود إحداها إلى
الأخرى، الأولى سرداب،
والثانية حجرة أمامية، والثالثة
حجرة دفن مزينة بنصوص
الأهرامات، وهي النصوص
المهمة التي ابتكرت في عصر
أوناس.

ولهذا السقف في كل من
الحجرتين دعائم جانبية
رأسية.
والى الشمال من هذا الموقع،
كانت هناك المحاولة التالية،
وهي التي أدت إلى بناء أول
هرم كامل مكتمل بدون
عيوب، وبزاوية ميل ٤٣
درجة. الممر الذي يقع مدخله
في الواجهة الشمالية، يؤدي
إلى حجرتين أماميتين، وهما
تؤديان إلى حجرة الدفن،
والحجرات كلها بأسقف من
النوع المتدرج. من الآن
فصاعد، تأخذ المقبرة الملكية
هذا الشكل المكتمل، ولكن
بدون أن تكون معزولة، إذ
سيكون الهرم مندمجا في
مجموعة هرمية، تتكون من
معبدين، أولهما معبد الاستقبال
(الأسفل)، وثانيهما المعبد
الجنائزي (الأعلى)، وهما

إلى الجنوب من هذا الموقع،
كانت هناك محاولة لبناء هرم
منظم، انتهت بالفشل، إذ إنه
كان هناك تهديد من الناحية
البنائية، أجبر المعمارين عند
منتصف ارتفاع الهرم، على
تغيير زاوية ميل البناء من ٥٤
درجة إلى ٤٣ درجة. هذا
الهرم ذو زاويتي الميل الذي
يسمى الهرم ذو الشكل المعين
أو المنحني. يمتلك طبقة كساء
خارجي أكثر صلابة ومقاومة،
تم تثبيتها في شكل طبقات أو
مداميك أفقية. أما البناء التحتي
المعقد، فيتكون من مدخلين إلى
الغرب وإلى الشمال، يقودان
إلى حجرتين لكل منهما سقف
من النوع المتدرج في شكل
طبقات متدرجة، تتقارب من
بعضها بدءا من الجانبين، وفي
اتجاه قمة السقف حيث تلتقي،



هرم أوناس
سقارة - دولة قديمة - أسرة ٥
حكم أوناس - حجرة الدفن
والحجرة المؤدية إليها
جدران منقوشة
بنصوص الأهرامات
في الموقع
إن أوناس هو أول ملك، منذ
زوسر، يزين وينقش حوائط
حجرة دفنه، وهو مبدع فكرة
نصوص الأهرامات، وهي
الفكرة التي ستعود إليها كل
الأهرامات، حتى نهاية
الأسرة السادسة . هذه
النصوص تزين جدران
الممر، وجدران حجرة الدفن،
أما السقف المقبب فتزينه
نجوم السماء .

لا تظهر الكتابات من جديد إلا في زمن (أوناس) ، حوالي سنة ٢٣٥٠ ق م ،
وهي الكتابات التي عرفت باسم (متون الأهرامات) ، وهي أقدم كتابات دينية معروفة ،
وتجمع بين العبارات السحرية، والأناشيد الدينية، والطقوس والشعائر، والأساطير، وكل
ذلك بخلو بال تام من موضوع التجانس العضوي. لكن هناك كتابات قديمة، بكلمات
مهجورة لم تعد تستعمل، تصعب ترجمتها، يمكن أن يفهم منها أن الدور الذي يلعبه
الهرم، يعتبر خطوة لا غنى عنها، في سبيل عودة الملك إلى الحياة. هذا التراكم العجيب
لكل تلك الكتل الحجرية، يعتبر الحصن الذي يحمي جسم الملك المتوفي، ومنه تستطيع
روح الملك، أن تطير لتلحق بركب إله الشمس.

إن المعمار الداخلي للهرم بسيط. ممر يبدأ من الواجهة الشمالية للهرم، ويقود
إلى حجرة الدفن، حيث ترقد المومياة في تابوت. بيد أنه فيما يتعلق بخوفو، فقد اتخذت
احتياطات إضافية، تتعلق بترتيب ثلاثة أماكن، كان أولها تحت الأرض. داخل الكتلة
الحجرية الصماء، يتم إعداد ممرات ومدارج ومنحدرات، ضرورية لكل من الحركة
والتهوية. وبمجرد انتهاء مراسم الجنازة والدفن، يتم إغلاق هذه الممرات، بواسطة كتل
جرانيتية لا يمكن اختراقها، وذلك لمنع الدخول إلى السرداب. ولكن للأسف تم التحايل
على ذلك منذ الأزمنة القديمة، بواسطة نباشي القبور.

حتى الأرقام نفسها، لا تعطي إلا فكرة مبسطة عن الأحجام الضخمة
للأهرامات. أكثرها ارتفاعاً، والذي يحمل اسم (أفق خوفو)، وهو المستقر الأخير لهذا

الملك ، يرتفع ١٤٦,٥ متر، وطول الجانب ٢٣٥ مترًا، وزاوية ميل قدرها ٥١ درجة و ٥٦ دقيقة، أما هرم خفرع والذي لا يقل ضخامة، فهو يرتفع إلى ١٤٣,٥ متر، وطول الجانب ٢١٥,٢٠ متر، وزاوية الميل ٥٢ درجة و ٢٠ دقيقة. ومع ثالث أهرامات الجيزة يبدأ زمن الآثار المتواضعة نسبياً، الارتفاع ٦٢ مترًا، وطول الجانب ١٠٨,٤ متر، وزاوية الميل ٥١ درجة.

الوجوه الأربعة للأهرامات، يتجه كل واحد منها، إلى واحدة من الجهات الأصلية الأربعة، مع عامل خطأ لا يتعدى ١٠ دقائق. إننا نندهش جدا عندما نجد نفس الدقة، في حساب المستويات والأبعاد، فهناك فرق أقل من سنتيمترين فقط، بين مستوى نقطتين تقعان على خط قاعدة هرم خوفو، وهناك فرق أقل من ٢٠ سنتيمتراً بين طولي وجهين من الأوجه الأربعة لنفس الهرم. هذه النتائج تشهد على معرفة عميقة، بعلوم الحساب والهندسة.

هناك حلول عديدة تم اللجوء إليها، لضمان تماسك الملايين من كتل الحجر الجيري الخشن، التي تكوّن جسم الهرم. هذه الحجارة مرتبطة بنوع من الملاط الطيني، ثم أنها موضوعة في طبقات أفقية تميل إلى الداخل. ويمكننا أن ندرك بطريقة أفضل عملية التنفيذ، عندما نعرف أن كتل الطبقات السفلية، يصل ارتفاعها إلى ١٥٠ سنتيمتراً، في هرم خوفو. لكنه فقط هرم منقرع الذي احتفظ بطبقة من كسائه الخارجي، ذلك الكساء الجرانيتي المقطوع الحواف بدقة، والمرصوص بعناية.

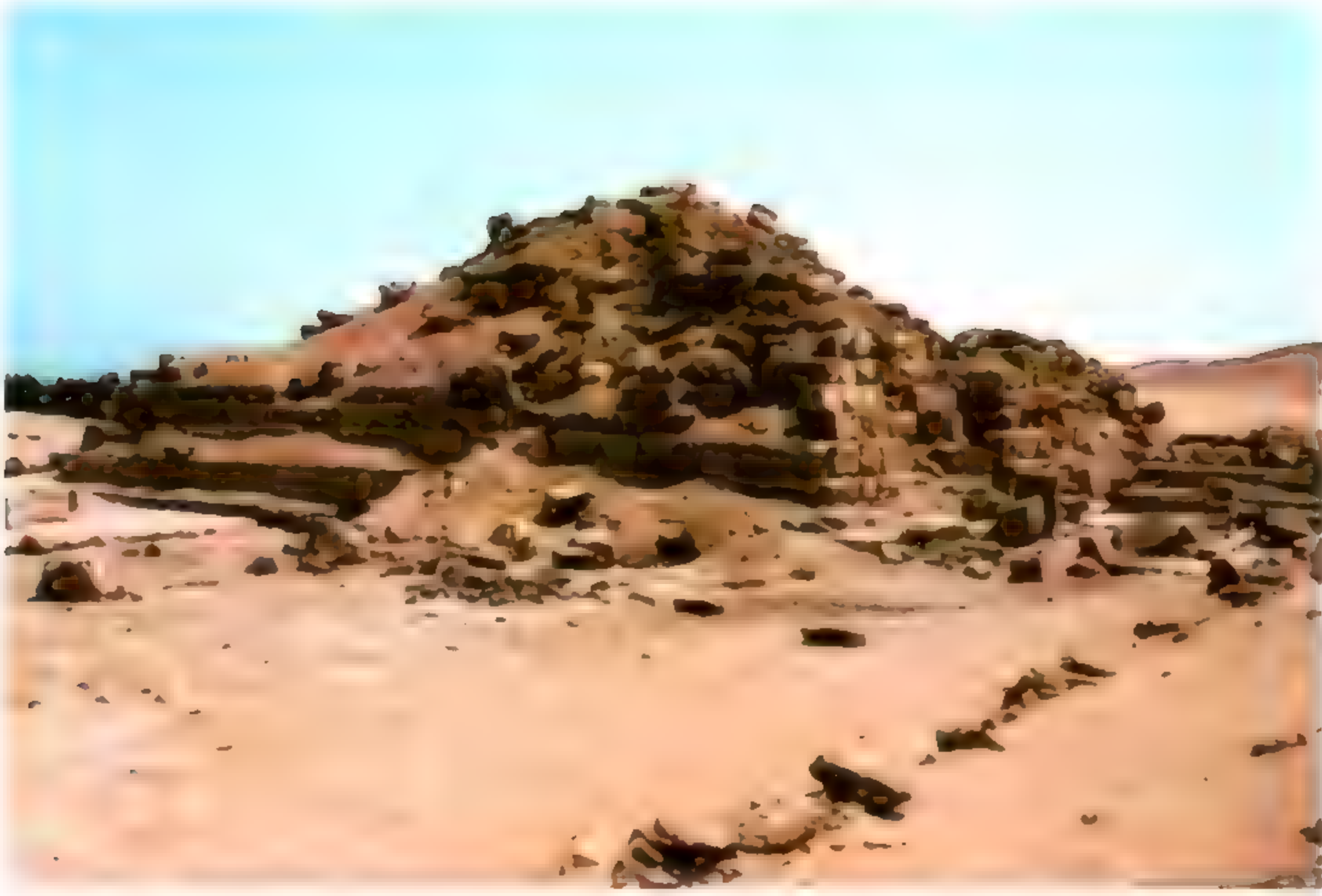
إن أسقف الحجرات والممرات، تحت وزن كتلة الحجر التي تعلوها، يمكن أن تكون مهددة بخطر الانهيار، وللاستجابة لهذا الخطر، فإن مهندسي سنفرو كانوا قد بنوا أسقفا ذات قباب مرتفعة، بحوائط جانبية تتدرج منسحبة في اتجاه القمة، فعل مهندسو خوفو نفس الشيء، في الممر العظيم الصاعد إلى حجرة الدفن. السقف الأفقي لحجرة الدفن العلوية، تم تخفيف ضغط وزن الحجارة عليها، عن طريق عمل حجرات تخفيف ضغط، تتكون من بلاطات كبيرة يمكن أن تستعمل كدعامات، وقد تم اللجوء إلى هذه التقنية نفسها في عصور أسرات لاحقة.

ليس بوسعنا إلا الإعجاب، عندما نفكر كيف أن هذه المباني الجلييلة، قد بنيت بالأيدي العارية، خلال حوالي عشر سنوات، بحشد من العمال، الذين لم يكونوا يعرفون إلا الأدوات الحجرية والنحاسية، وكانوا يجهلون استعمال العجلة، والرافعة ذات البكرة. ولكننا يجب أن نتخلى عن الأفكار الروائية، التي ازدهرت منذ القدم. إن الأهرامات لم يقيم بينائها، آلاف العبيد المنحنيين تحت سياط الطغاة. ولفهم الروح التي كانت سائدة عند البناء، يجب أن نعود إلى زمن بناء الكاتدرائيات، إلى الزمن الذي كان فيه الحماس قادراً على استثارة شعب بأكمله. إن هضبة الجيزة كانت تجتذب، جماهير الفلاحين الخاملين، في وقت الفيضان.

هذا الفيضان الذي كان يسمح بتسهيل عملية نقل الكتل الحجرية الضخمة، إلى مكان العمل. كانت المراكب تنقل حجر طرة الجيري، وكذلك الجرانيت الذي سيغطي حجرة الدفن من الداخل، أو الذي سيكسو الهرم من الخارج، وكذلك البازلت والديورايت الداكن المخصصين لعمل التماثيل. وبعد أن تكون هذه الأحجار قد وضعت على زحافات، تجرّ فوق جذوع الأشجار المستديرة، لتصل إلى المنحدرات المبنية بالطمي، والتي كانت تغطي جوانب البناء الهرمي الوليد. كان ينبغي ترطيب هذه الزحافات بسكب السوائل باستمرار، وبذلك تسهل عملية الصعود. كانت هذه الزحافات بمثابة سقالات يمكن أن يستقر عليها عمال البناء المختلفون. نحن نفترض أن كل أعمال البناء، كانت قد نفذت طبقة بعد طبقة. إنشاء الشقق والأجنحة الجنائزية، ملء كتلة البناء الصمّاء، وضع وصقل الكسوة الخارجية، بالحجر الجيري الناعم أو بالجرانيت.

وإذا عدنا إلى النموذج الذي أرساه زوسر، فإن قبر الفرعون، يحاط بأبنية تضمن له ولأسرته، البقاء على قيد الحياة. مراكب مصنوعة من الطوب أو من الحجر أو من الخشب، تصاحب المتوفي في رحلته الأخيرة. وقد عثرنا منها على خمسة مراكب، بالقرب من هرم خوفو، وهي مبنية من خشب أرز لبنان، وموضوعة في حفرات إلى الشرق وإلى الجنوب من هرمه. أحد هذه المراكب يبلغ طوله ٤٣ مترًا، وأمكن أن يعاد تركيبه في حالة مثالية.

معبد الشمس



معبد الشمس لنيو سر رع
أبو غراب - دولة قديمة
أسرة ٥ - حكم نيو سر رع
في الموقع

إن عبادة قرص الشمس تحتم
أن يكون المكان المقدس
مفتوحاً على السماء،
ليستقبل أشعة النجم المقدس،
وهو ما يفسر التكوين
الخاص بهذا المعبد، وكانت
نفس هذه الحتمية (عبادة
الشمس) قد أملت نفس هذه
الشروط (المعمار المفتوح
على السماء) في أماكن
أخرى، مثل معابد آتون في
تل العمارنة، أو مذابح للإله
الشمس في بعض المعابد
التذكارية، مثل معبد الديبر
البحري في القرنة.

وفقاً لبرديات (أبو صير)، فإن ملوك الأسرة الخامسة،
كانوا قد بنوا ستة معابد شمسية، في موقع (أبو غراب)، وهي
المعابد التي كانت مستوحاة من نموذج معبد هليوبوليس، الذي كان
مكرساً للإله رع، مع إعادة استعمال نفس العناصر المعمارية،
المستعملة في المجموعة الهرمية. من هذه المعابد الستة، لم تنجح
علوم الآثار إلا في اكتشاف معبدتين اثنتين، تمّ بناؤهما بواسطة
الفرعونين (أو سر كاف) و (نيو سر رع). حفائر معبد (أو سر
كاف) الذي كان مدمراً إلى حد بعيد، تشير إلى أنه في الأصل، كان
قد صُمم بشكل تَلّ صغير مرتفع، داخل نطاق مكان مسوّر. بعد ذلك
تم إدخال العديد من التعديلات عليه، تتضمن مسألة من الجرانيت،
بالإضافة إلى مقصورتين في الواجهة. أما خطة بنائه النهائية، التي
تم إنجازها في زمن (نيو سر رع)، فتتضمن كذلك معبد وادي،
وطريق صاعد إلى معبد مستطيل الشكل، ترتفع فيه المسلة
الجرانيتية، واقفة فوق منصة، يتقدمها مذبح من الطوب النيلي،
ومجموعة من خمس دكك متوازية.

معبد الشمس الآخر الذي شيّده (نيو سر رع)، كان هو الآخر قد بني في
الأصل بالطوب النيلي، ثم أعيد بناؤه بالحجر الجيري، على طريقة المجموعات الهرمية.
كان هناك سرادق استقبالات، يؤدي إلى ممر مسقوف، يقود الزائر إلى معبد الشمس.
كان السرادق مفتوحاً من جهات ثلاث، بأروقة من صفوف أعمدة نخيلية متصلة من
أعلاها. أما الممر المسقوف، فكان يقود إلى ممر الدخول في المعبد، الذي كان على شكل
حرف T، وعلى جانبي الفناء يوجد دهليزان، مغطيان ومزينان بنقوش غائرة، تمثل عيد
يوبيل تتويج الملك، أحدهما يذهب في اتجاه المخازن، والآخر يذهب في اتجاه قاعدة
المسلة. الفناء المستطيل تشغله، في الناحية الغربية منه، قاعدة سميكة بارتفاع ٢٠ متراً،
كما لو كانت هرمًا مبتوراً، تعلو هذه القاعدة مسلة من الحجر الجيري، بارتفاع ٣٦ متراً،
وترمز إلى التلّ الأزلي. وفي مستوى القاعدة، هناك مذبح ضخم، ٥,٥ متر × ٦ أمتار،
كان يتكون من كتلة من الألباستر، مزينة بعلامة (حُتب)، كما كانت هناك جداول مائية أو
قنوات صغيرة، محفورة في الفناء، بالإضافة إلى عشرة أحواض من الألباستر، يعتقد
أنها كانت مَعْدَّة للأضاحي من الحيوانات. في الجهة الشمالية من الفناء، هناك مقصورة
أمامها شاهدان تذكاريان وحوضان. خارج المعبد من الجهة الجنوبية، يوجد مركب
وهمي، مبني بالطوب النيلي، لا يزال مرئياً. يبدو أن وظيفة هذه المعابد الشمسية، هي أن
تكون مكاناً مخصصاً لتقديس القرابين الغذائية، المخصصة للأهرامات.

إلى الجهة الشرقية من الهرم، يضاف المعبد الذي يقال عنه (المرتفع) ، ويتصل بممر مسقوف هابط، ينزل من الهضبة في اتجاه النيل، ويؤدي إلى معبد (منخفض) يسمى (معبد الوادي) ، يبدو أنهم كانوا يحتفلون فيه بعبادة الملك قبل موته. إن معبد خفرع الجيد الحفظ، والذي يجذبنا إليه ببساطة أعمدته المربعة المقطع، والتي فُذَّ كل منها من كتلة جرانيتية واحدة. عثرنا فيه على بقايا ٢٣ تمثالا للملك، منحوتة في حجر الديورائيت، والأكمل من بينها معروض في متحف القاهرة، وهذه التماثيل تعبر بطريقة أسرة، عن عظمة وسمو الملوك الآلهة في الدولة القديمة. الملك يجلس على عرش مزين بأسدين، يحمل رمز الوحدة بين مصر العليا والسفلى، وخلف وجهه الخالي من التعبير، يفرد الصقر المقدس حورس جناحيه، علامة على الحماية. إن هذا التمثال يتكامل تمامًا ببساطته ، وينسبه الكبيرة، مع العمارة القاسية للمعبد.

وحيث إن النحت البارز كان محظوراً داخل الهرم، فقد استعمل ليغطي جدران المعابد، وكذلك الحوائط الداخلية للطرق الهابطة الصاعدة. إن المناظر الشعائرية الطقسية التي يمثلها هذا النحت البارز، تساعد الملك في مساره تجاه الأبدية. من أكثر هذه المناظر لفتاً للانتباه، منظر طابور الفتيات الصغيرات الرشيقات، اللاتي يمثلن مناطق نفوذ ودائرة أملاك الملك المتوفي، وهؤلاء الفتيات يحملن إلى الفرعون سنفرو منتجات الأرياف. كما تجب ملاحظة عملية نقل الأعمدة ذات التيجان النخيلية، والتي من المفترض أنها ستزين المعبد (المرتفع) للملك أوناس.

نعثر على نفس هذه النقوش، في المعابد الإلهية، المرتبطة بالأهرامات. أحد هذه المعابد مشيد أمام (أبو هول) الجيزة الشهير. لقد حوّل النحاتون صخرة هائلة الحجم، إلى تمثال هائل الحجم لحيوان مسخ. أسد برأس إنسان. هذا التمثال يشير إلى قوة خفرع، كما أنه يعتبر رمزاً لأحد أوجه إله الشمس، وهو النجم الذي عُبد بشكل خاص في الأسرة الخامسة، وهي الفترة التي أقام له فيها الملوك على هضبة (أبو صير)، بالقرب من مقابرهم، أقاموا له المعابد، التي تحتوي كل منها على مبنين يصل بينهما طريق صاعد هابط، بالضبط كما في حالة الأهرامات. إن النقوش التي تزين معابد (أبو صير)، هي من أجمل ما يوجد من هذا النوع، وقد تم تقليدها في مقابر الخاصة. هناك مثلاً منظر موكب الفصول، ومنظر الأعمال الزراعية، ومناظر الحيوانات التي تدعو إلى الإعجاب. في (أبو صير) إله الشمس موجود في صورة مسلة، يبلغ ارتفاعها ٣٠ متراً، مقامة في وسط حرم المعبد المفتوح بدون سقف على السماء. إن أوراق البردي التي عثر عليها في (أبو صير)، تشير إلى أن هذه المعابد المقدسة، كانت تعمل في تعاون وثيق، مع المقبرة الملكية، وتتمتع بنفس القرايين والتقدمات .

ثانياً : فن التماثيل الملكية

تأتي أغلب تماثيل الدولة القديمة، من الأهرامات ومن المناطق المحيطة بها، وهي التماثيل التي تعكس عظمة ووقار وجاذبية وخطورة ابن الآلهة. ومن سخرية التاريخ، أن التمثال الوحيد الباقي للملك خوفو، هو صورة له منحوتة في العاج، بارتفاع ٩ سنتيمترات، إن بناء الجيزة العظيم، ممثل جالساً، ممسكاً في يده بالسوط الملكي، إلا أن وجهه الثقيل الملامح، الذي يعلوه التاج الأحمر، تبدو عليه إمارات النشاط. وهذا التمثال يختلف تمامًا عن رأس ابنه (دي دف رع) من الجرانيت الأحمر، والمحفوظ في اللوفر، فرغم أن الوجه محاط بأهداب غطاء الرأس (نيمس)، إلا أنه يذكرنا بقسوة وجه زوسر، التي تظهر وجنتيه البارزتين، وفمه الملحم. إن العمل مغرق في السوداوية، إن أباهول الجيزة، وكذلك تماثيل معبد الوادي، كلها تعمل نفس الملامح القاسية لخفرع.

ليس هناك ملك واحد من ملوك الدولة القديمة، ترك أثراً أكثر من تلك التي تركها منقرع، خليفة خفرع. إن كل التماثيل التي على صورته، لها نفس استدارة الخطوط، بالإضافة إلى تعبير وجه عطوف متسامح، مما جعل الملك يبدو أكثر إنسانية. إن تماثيل ثالوثه، من الحجر المزيج من الرملي والبازلت GRAUWACKE ، والتي

نرى فيها الفرعون محاطاً بكل من الآلهة حتحور، وأحد الآلهة الأخرى التي تمثل أقاليم مصر، هذه التماثيل تشهد بالدقة التي ليس لها مثيل، حتى ذلك العصر، في تشكيل الجسم الإنساني. فهناك دراسة لعضلات الفرعون، ثم هناك كذلك رقة في الأشكال الأنثوية، التي بالكاد يمكن أن تكون مغطاة بملابس ملتصقة بالجسم. إن تماثيل الزوجين المحفوظ في متحف بوسطن للفنون الجميلة، حيث نرى الملكة واقفة إلى جوار زوجها، يساوي في العظمة تماثيل خفرع.

إن ملوك الأسرة الخامسة، قد تركوا لنا القليل من التماثيل، باستثناء (نفري إف رع)، الذي قدمت مجموعته الهرمية في "أبو صير" الكثير منها. التماثيل الأكثر جذباً للانتباه بينها، هو ذلك الذي يمثل الفرعون بشكل صبي صغير، تحت حماية الإله الصقر حورس. ومن هرم أوسركاف في سقارة، تأتينا رأس هائلة الحجم، من الجرانيت، يمكن اعتبارها المثال الأول لتمثال ملكي هائل الضخامة. يبلغ طول هذا الرأس ٧٠ سنتيمتراً. ومن نهاية الدولة القديمة، هناك تماثيلان للملك بيبى الأول، يمكن اعتبارهما استثنائيين تماماً فيما يتعلق بالمادة المستخدمة في صنعهما، ألا وهي النحاس. في هذين التمثالين، يبدو أن بعض العناصر، أو أجزاء من التماثيل،

ثالث منقرع
الجزيرة - معبد استقبال
(الوادي) لمنقرع
دولة قديمة - أسرة ٤
حكم منقرع - حجر الجروواك
(سابقا الشيبست)
ارتفاع ٩٢ سم
القاهرة - المتحف المصري
هذا الثالث يجمع بين ثلاثة
تماثيل تعطي ظهورها لقائم
حجري، الفرعون في الوسط
وهو محاط من جهة بالملكة
المتشبهة بالآلهة حتحور،
ومن الجهة الأخرى بامرأة
تمثل أحد أقاليم المصرية
الذي يتخذ (الكلب) شعاراً
له، وهي تضع هذا الشعار
فوق شعرها المستعار.



تماثيل خفرع تحت حماية
الصقر حورس
الجزيرة - معبد الاستقبال
(معبد الوادي) لخفرع
دولة قديمة - أسرة ٤
حكم خفرع - حجر الديورايث
ارتفاع ١٦٨ سم
القاهرة - المتحف المصري
هذا التمثال هو من بين ٢٣
تمثالاً تم اكتشافهم في حفرة
بالمعبد، وهو أروعهم،
ويظهر فيه الملك جالساً على
عرشه، الذي تزين جانبيه
علامة توحيد الأرضين، ثم إن
الصقر حورس، الرابض على
ظهر كرسي العرش، يحيط
بجناحيه غطاء رأس الملك
(يمس)، وهو بهذه الطريقة
يضع الملك تحت حمايته.



كانت قد صُنِّت، ولكن الجزء الأكبر من العمل يتكون من مجموعة شرائح، مثبتة بمسامير حول قلب خشبي. ثم إن بعض تفاصيل هذا العمل، مثل أظافر القدمين، التي تعلوها طبقة مذهبة، لم يظهر جمالها إلا بعد أن كان قد تم ترميمها مؤخرًا. إن التمثال الأكبر من بين هذين التمثالين، يؤثر في المشاهد، بعينييه المطعنتين بالكوارتز والأوبسيديان.

أما التمثال الأصغر فيهما، والذي يظهر فيه الملك عاريًا، فيعكس القوانين التي طبقتها الأسرة السادسة، في تصوير الجمال الذكوري المثالي: رأس يفوق في حجمه الأبعاد الطبيعية. خطوط الجسم الرشيق الفارعة القوام المقولب حسب المقاييس المثالية. الأرداف الضيقة. ثم إن هناك كذلك بعض ملامح ما يسمى الطراز الثاني في الدولة القديمة، والذي يظهر منذ حكم أوناس: عيان كبيرتان مفتوحتان إلى أقصاهما. شقا الأنف الجانبيان محددان بدقة. فم بارز واضح. شعر مستعار قصير.

بيبي الثاني آخر ملوك الدولة القديمة، ترك لنا مجموعة صغيرة، تمثله جالسًا على ركبتَي أمه. حكم هذا الملك على الأقل ٩٠ عامًا، وكان قد ارتقى العرش صغيرًا جدًا. التمثال يتكون من شخصين يجلسان وبينهما زاوية قائمة، كما لو كنا قد وضعنا تمثالين مستقلين، أحدهما فوق الآخر. الملك الطفل مصور بلامح الشخص البالغ ولكن مصغر الحجم. مجمد الحركة داخل ردائه الشعائري. إن هذا الموضوع، الأم والطفل، وطريقة وضع الشخص، بعضها بالنسبة إلى بعض، يسبق في الإعلان عن تماثيل كثيرة من العصر المتأخر، تصور الإلهة إيزيس، وهي ترضع الطفل حورس.



تمثال صغير للملك بيبي الثاني جالس فوق ركبتَي أمه سقارة (بدون شك) دولة قديمة - أسرة ٦ حكم بيبي ٢ - الباستر مصري ارتفاع ٣٩ سم متحف بروكلين للفنون في الأسرة السادسة كانت التماثيل الملكية تتخذ أوضاعاً جديدة، مثلاً في هذا النحت، وهو أحد التماثيل النادرة من تلك الأسرة، يبدو كما لو كان قد تم تنفيذه على مرحلتين مستقلتين، تمثال الأم، ثم تمثال الابن، ثم تم وضعهما معاً فيما بعد، وهو مثل نادر لإحدى محاولات التجديد في برنامج النحت الملكي .

ثالثاً : مقابر الخاصة

لم يكن الفرعون يرحل وحده إلى العالم الآخر، إذ إن حول كل هرم كانت تمتد مدينة موتى حقيقية، وبالقرب من المقبرة الملكية الهرمية، كانت هناك أهرامات صغيرة، تؤوي على ما يبدو الملكات المتوفيات. وليس بعيداً عن هناك، كان للأمراء ولرجال البلاط الذين حصلوا على الامتياز، مصاطبهم من الحجر أو من الطوب، مصفوفة بامتداد شوارع وطرق. أيضاً هناك مقابر شبيهة، تم تشييدها للنبلاء في الأقاليم، وقد اكتشفنا بعضها حتى في واحات الجنوب البعيدة.

كان التابوت ومعه الأثاث الجنائزي، يدفن في سراديب تحت الأرض، يمكن الوصول إليها عن طريق بئر رأسية، وهي البئر التي كانت تعلوها، كتلة من البناء المستطيل الشكل، بحوائط مائلة قليلا إلى الخارج. أما المقصورة والتي كان الدخول إليها مقصوراً على أسرة المتوفي، بالإضافة إلى الكهنة الذين يمارسون شعائرهم الجنائزية، فكانت في الأصل حنية بسيطة محفورة في تجويف يتجه شرقاً. هذه الحنية من المفترض أن تمثل باباً وهمياً صورياً، يمكن للمتوفي أن (يخرج منه في النهار)، ليتذوق التقديمات والقرايين الموضوعة لزوم استعماله. بالتدريج سيزيد حجم هذه المقصورة جداً، حتى تصبح معقدة التركيب في شكل جناح أو عدة حجرات.

هذه المقصورة التي كانت تبنى في تجويف داخل المصطبة، أو تبنى جزئياً خارج المصطبة، كانت تحتوي على ديكورات تشير إلى الحياة الأرضية. على الجدران كانت المناظر مرسومة في شكل صفوف متوازية أفقياً، محفورة وملونة، ونادراً ما كانت مكقطة ومطعمة بعجينة ملونة. كانت هذه المناظر، بواسطة القوة السحرية للصور والكلمات، تستطيع أن تضمن للمتوفي، وجوداً قريب الشبه من ذلك الذي كان له قبل وفاته، حين كان محاطاً بعاطفة أفراد أسرته، وبهمة وعناية خدمه. هذه المناظر ترسم لوحات جميلة، للحياة اليومية في زمن الأهرامات، وبواقعية وروح دعابة، تظهر فيها الوقائع المهمة في الحياة الزراعية. موسم البذر. موسم الحصاد. موسم جني العنب. طريقة تلقيم وتسمين الحيوانات المنزلية الأليفة.



مصطبة تي
سقارة - دولة قديمة - أسرة ه
الحائط الغربي
في الموقع
إن حوائط مقصورة التقديمات
والقرايين منقوشة كلها،
ومنها الحائط الغربي الذي
تظهر عليه عمليات إعداد
الخبز والجمعة.



مقصورة مصطبة في سقارة

دولة قديمة - الأسرتان ٦/٥

منظر ذبح

في الموقع

كان يجب على نقوش المقاصير، أن تضمن ، بطريقة سحرية، بقاء المتوفي على قيد الحياة ، والمنظر الذي نراه هنا موجوداً في كل مكان ، وهو منظر يصور تقطيع حيوان الذبيحة (القربان) ، بواسطة عدد من الجزارين ، من أجل الحصول على (خبث)، وهو الطرف الأمامي للحيوان، الذي يعتبر الجزء الأساسي في القرابين الغذائية.

على جدران مقبرة (تي) في سقارة، هناك أحد رعاة البقر، يحاول إقناع القطيع العنيد بعبور مخاضة مياه. وفي ميدوم كان الأوز بريشه الجميل، يرتع على خلفية من الخضرة. وفي مصطبة اللوفر، نضرب بالعصا الحارس غير الأمين، تحت نظر جيش من الكتبة هادئي الأعصاب. وفوق النهر على بعد، نرى رجالاً يسحبون من شباكهم صيداً معجزاً، وهناك حروف هيروغليفية، تعيد على مسامعنا، على طريقة الحكايات المصورة للأطفال، الشتائم المتبادلة بين المراكبية، المتصارعين بالعصي. ثم السيد واقف على مركبه، يوجه رمحاً إلى فرس النهر، الذي كان يمثل قوى الشر. وفي ورش العمل، هناك شعب من الصنّاع الحرفيين. صائغو الذهب والمعادن. طارقو الحديد. نجّارون. صائغو أحذية. صائغو فخّار. الخبّازون والقصابون يعدّون مأدبة، في حين ان هناك موكباً من الخدم، يتقدّم نحو صاحب المقبرة، وعلى أذرعهم تتزاحم الأطعمة والمؤن. صاحب المقبرة مُصوّر بين أفراد أسرته، وهو مشغول بلعبة الضامة، أو وهو منصت إلى الموسيقى، ولكن المنظر الرئيسي، يظل هو منظر وجبة المتوفي، وهو المنظر الذي تصبّ فيه كل المناظر الأخرى.

كما في العصور السابقة، فإن شاهد القبر يحمل اسم المتوفي، ويكون إمّا مثبتاً في جزء من البناء، أو يكون أعلى الباب الوهمي. أجمل تلك الشواهد تقريباً هو ذلك الذي يخصّ (نفر تي أبت)، التي كانت بلا شك أخت خوفو، نرى فيه الأميرة، جالسة أمام مائدة مشحونة بالخبز الذهبي. مازال هذا النحت البارز الخفيف محتفظاً بطبقة الألوان، التي مازالت تحتفظ بتألّقها. حول المائدة تظهر قطع من اللحم الشهيّ، نبيذ، فاكهة، قطع من القماش القطيفة، ومراهم عطرية مخصصة لدهان جسم الأميرة المحنّط. إن الكتابات في هذا الشاهد تقول إنها تضمن للأميرة حتى الأبد : ألف قطعة لحم بقرى. طيور داجنة. خبز. أباريق جعة. نفهم أن أحد أهم الأدوار التي يلعبها مثل هذا الشاهد، هو أن يحل محل القرابين الحقيقية، اللازمة لغذاء المتوفي، والتي كان ينبغي لها أن توضع بانتظام .

رابعاً : تماثيل الخاصة

كانت تماثيل الخاصة توجد في المقاصير، أو داخل جزء خفي من الجدار، سرداب مثلاً، ولا يتصل بعالم الأحياء إلا عن طريق شقوق ضيقة في الجدار. هذه التماثيل هي أجسام لا يمكن لها أن تفنى، موضوعة تحت طلب المتوفي، وهي تمثله في حالة مثالية. إن الاختيارات بين الأشكال، فيما يتعلق بالملامح الأساسية، لا تتغير منذ زمن الأهرامات. شخص يقف ثابتاً في مكانه، أو شخص يمشي، أو كاتب جالس القرفصاء، أو زوج وزوجة، أو مجموعات عائلية، أو أشباه مجموعات تمثل نفس الشخص في هينات مختلفة.

ورغم الأعراف والتقاليد فإن هذه الأعمال بعيدة عن ألا تكون شخصية. نشعر بهم كما لو كانوا مسكونين بنوع ما من الوجود. ثم نتساءل، على الأقل فيما يتعلق بأجمل التماثيل، عن أولئك البشر من لحم ودم، الذين كانوا قد أوحوا إلى الفنانين بهذه الأعمال. هاهوذا الأمير (رع حوتب) جالس إلى جوار زوجته الجميلة (نفرت). إن مجموعتهما من الحجر الجيري الملون، هي الصورة المثالية لزوجين من طبقة السادة، تم تجميدهما وتثبيتهما في حالة من الشباب الأبدى. إن بريق عيونهما المطعمة حي يقظ، إلى الدرجة التي جعلت العمال الذين اكتشفوهما يهربون خائفين. وقد استعمل الفنان الألوان التقليدية في بشرتهما، لون التراب الصلصالي الأحمر للرجل، واللون الأصفر الباهت للمرأة، وهما اللونان اللذان يتعارضان، لحسن الحظ، مع أبيض الملابس، ومع ألوان المجوهرات المضيئة.

أما أول الوجوه الشخصية فكان للمدعو (عنخ حاف) زوج ابنة خوفو. إن من يقف أمام هذا التمثال النصفي، من الحجر الجيري المطلي بالجن، مدعو إلى الحلم والخيال. إن النحات قد شكل هذا الوجه لرجل ناضج، بنوع غير عادي من الالتزام بالحقيقة. أما الرؤوس البديلة الموجودة في معرض وجوه عائلة خوفو، والتي تتشابه من حيث المادة المستخدمة والتقنية المستعملة، فإنها تخلق الألباب بدقة وبساطة طريقة معالجتها.

شاهد قبر (لوح تذكاري)
للمدعوة نفرت ابنت
الجيزة - المصطبة ج ١٢٢٥
الجبانة الغربية - دولة قديمة
أسرة ٤ - حكم خوفو
حجر جيري - ارتفاع ٣٧ سم
باريس - متحف اللوفر
نفرت ابنت هي ابنة الملك،
تظهر هنا وفقاً للتقاليد
المنبعة، بطريقة رسم
المربعات البيانية لتمثيل
الجسم البشري، وهي جالسة
بالوضع التقليدي، فاليد
اليمنى ممدودة نحو مائدة
القرابين، وهناك قائمتان
تعدان القرابين الطقسية،
بخور وزيت ومساحيق
تجميل الخ...، ثم قائمة
أنسجة ذات نوعيات مختلفة،
محددة الكميات والأبعاد
والمقاييس .





رع حوتب ونفرت
ميدوم - مصطبة رع حوتب
دولة قديمة أسرة ٤
حجر جيري و عيون مكفتة
ارتفاع ١٢٢/١٢١ سم
القاهرة - المتحف المصري
إنهما من تحف فن التماثيل . هذان
التمثالان يعبران عن الأهمية القصوى
لتصوير وتمثيل الموتى، في
المقصورة الجنائزية . هنا نجد
الواقعية، والتفرد (تمثيل ملامح الفرد)
ثم الكتابات التي تعطي أسماء أصحاب
التمثال ، وكل هذا يضمن للموتى، أن
القرين (كا) عند عودته، سيعثر
بسهولة على الإناء الذي كان يسكن
بداخله فيما سبق، هذا الإناء هو
التمثال، الذي يدخل فيه القرين فيعيده
إلى الحياة، وهكذا يتمكن التمثال الحي
من الاستفادة بكل القرابين الموجودة
في مقبرته .

وهناك كذلك شيخ بلد متحف القاهرة، وهو أحد النماذج السابقة لعصرها (من الأسرة الخامسة)، للتماثيل الخشبية العظيمة، التي سيصورها بعد مائة عام، مي تشي تشي المشهور (متحف كانساس سيتي). في هذا التمثال، فإن الشخص الواقف ممسكاً بعصا القيادة في يده، يريد أن يفرض نفسه، رغم أن الوجه والجسد يفضحان هذه السمنة الخفيفة، التي لاتضيق بها كرامة وعزة هذا الموظف الكبير. وإذا كنا نجد عند كاتب اللوفر الشهير، معالجة مشابهة للجسد السمين سمنة خفيفة، فإن هذه السمنة تتناقض بطريقة مذهشة مع حدة ملامح وجهه، ذلك الوجه الذي يبدو كما لو كان متجهًا نحو متحدث غير مرئي. هو وجه مضيء بعينين من الكريستال والكوارتز، محاطتين بإطار من النحاس.

عديدة هي تماثيل المجموعات، التي تعكس الحنان، الذي كان يوحد بين العائلات المصرية، ويجعلها قريبة جدًا منا. إن أكثر هذه المجموعات تفرّدًا، هي مجموعة القزم (سنب) في متحف القاهرة، جالس إلى جوار زوجته التي تحيطه بذراعيها بحنان. أما الجزء المتروك خاليًا بسبب ضمور ساقيه، فيستعمل بتوفيق في نحت صورة طفليه. كم كان عمرهما الحقيقي؟ إنهما بحجم مختصر، وممثلان بحسب الأعراف التقليدية. أصبع الإبهام على الفم. خصلة شعر الطفولة على الجبهة. لون البشرة الطوبي للولد. لون البشرة الكابي للبنات.



الرءوس الاحتياطية البديلة

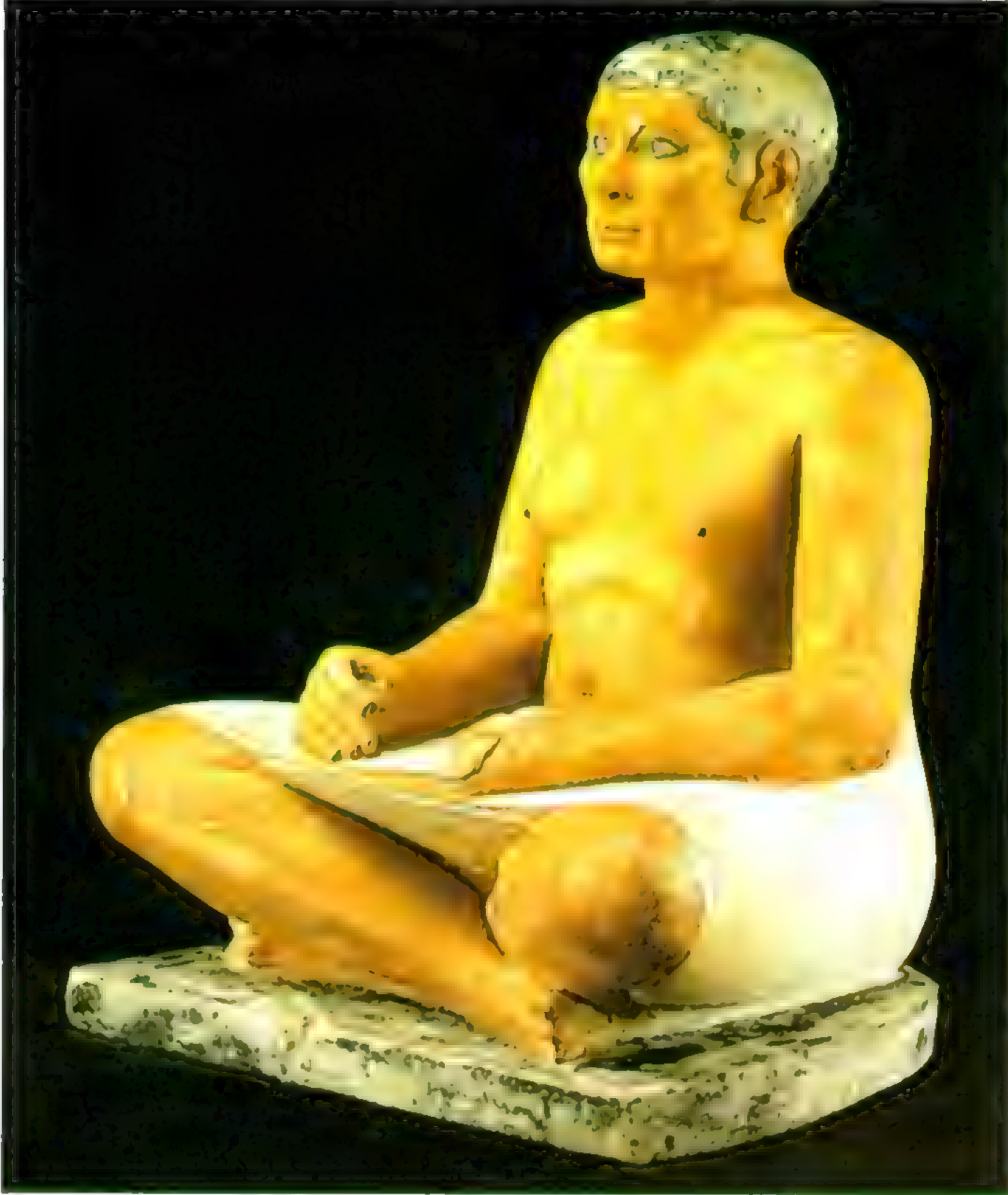


رأس احتياطي (بديل)
جيزة - الجبانة الغربية
المصطبة ج ٤٤٤٠
دولة قديمة - أسرة ٤
حكم خوفو - حجر جيرى
ارتفاع ٣٠ سم
بوسطن
متحف الفنون الجميلة

في جبانة الجيزة، خلال الأسرة الرابعة، وتحت حكم خوفو، كان الرأس الاحتياطي البديل، يشهد على ظهور نوع جديد من النحت الجنائزي، يجمع بين التحكم التام في حجم القطعة الفنية، والعناية التامة بتفاصيلها، مع احترام الأبعاد والنسب الطبيعية، ثم ان نحت هذه الرءوس، يتوقف دائماً عند قاعدة الرقبة. بشكل عام كانت هذه الرءوس توضع في الأبار، ليس بعيداً عن الموميا. تحمل هذه الرءوس دائماً علامات، أما أن تكون على شكل تنقيط، أو حفر بالكشط، أو خطوط، وكانت الأذن إما مكسورة أو غائبة، يبدو أن هم الفنان وشاغله الأول، كان وضع العلامات الأكثر دلالة على الوجه، عن أن يكون العمل واقعياً. إن العلامات الدالة على خصوصية الوجه وتفرده، بالإضافة إلى غياب العناصر التي يمكن أن تدل على الحقيقة الاجتماعية للشخصية، هذا يجعلنا نبتعد عن أي مفهوم حديث للصورة الشخصية (البورتريه).

إن التفسير التقليدي يحدّد، أن نرى فيها بديلاً عن رأس المتوفي، مما قد يساعد قرين المتوفي (الكا)، على تمييز صاحبه والتعرف عليه، في حالة تدمير الموميا. هناك تفسير آخر يضع في الاعتبار العلامات الخاصة، التي كانت تضاف إلى الرأس الاحتياطي، لحظة الدفن. طبقاً لبعض النصوص الجنائزية، يمكن الاعتقاد في أن لهذا الرأس، وظيفة طقسية شعائرية، وذلك حيث إن المتوفي بشكل عام، يمثل خطراً محتملاً على الأحياء، يمكن تحييده بوضع بعض العلامات والممارسات السحرية، الخاصة بطقوس التلبس والتلبس. وهناك افتراض ثالث، مبتذل وركيك إلى حد ما، يدعو إلى رؤية هذه الرءوس، على أنها مجرد نماذج فنية (موديلات)، لنفس النحات، يستعين بها في عمل بورتريهات مختلفة، لنفس الشخص. إن الرأس الموجود في متحف بوسطن، بلامحه وحجمه وقصة اكتشافه، وبمميزاته الفريدة التي لا مثيل لها، تجعل هذا الجدل أكثر تعقيداً.

إن نهاية هذا العصر تشهد، ظهور تغيّر متعمّد في أسلوب، معالجة الجسم البشري. إن مجموعة التماثيل الخشبية التي تمثل الكاهن (مري رع حاشيت اف) في القاهرة وفي المتحف البريطاني، هي مثل جيد لهذا الأسلوب الجديد (الثاني) ، الذي عبرت عنه في الفن الملكي، تماثيل الملك بيبي الأول النحاسية. تلك هي القطع الرئيسية في فن النحت للدولة القديمة، ذلك الفن الذي يعكس نضارة وتفاؤل مجتمع متميّز، يعيش في كنف ملك إله، ذي سلطات مطلقة، ويعبر هذا الفن عن قلق هذا المجتمع، فيما يتعلق بضمان سعادة البقاء على قيد الحياة، في العالم الآخر.



كاتب أثناء الكتابة
دولة قديمة - أسرة ٤
حجر جيري وعينان مكشفتان
ارتفاع ٥٣ سم
باريس - متحف اللوفر
تم العثور على هذا التمثال في
سقارة سنة ١٨٥٠، بين
العديد من تماثيل الأسرتين
٥/٤، إنه يصور الموظف
(بي حر نفر)، ونحن نعرف
أن تقنية تكفيت العيون قد
استمرت حتى الأسرة ٦، وإن
الوضع الذي يتخذه هذا
الكاتب كان قد ظهر في
الأسرة ٤، إلا أن تصوير
أجسام ممثلة سمينة بهذا
الشكل، وكذلك مسألة ابتعاد
الذراعين عن الجذع، فهي
من علامات فن النحت في
الأسرة ٦.



حاملة القرابين
مكتبة مكتبة
نقطة وسطى - أسرة ٢١
خشب معطي بخص
ارتفاع ٢٩٣ سم
القاهرة - المتحف المصري
إن المسألة تتعلق بالتحويل
من النقوش إلى التماثيل،
فيما يخص الأفراد المرتبطين
بالمجالات الجنائزية، وهم
الأفراد الذين كانوا يظهر
على جدران مصاطب الدولة
القديمة، مثل تلك السيدة التي
تحمل القرابين، أنها ترتدي
ثوباً مطراً، ومكتسفاً
بجسمها، ثم إن هذه السيدة
الصغيرة تمسك ببطانة في
يدها، وتحمل على رأسها
سلة من عناصر نباتية،
يدخلها أربعة من أواني
اللبنة.

الفصل الثانى

الدولة الوسطى أو عصر الكلاسيكية
الأسرات الحادية عشرة والثانية عشرة والثالثة عشرة
(من حوالي ٢٠٣٣ إلى ١٧١٠ ق.م.)

◆ العمارة

◆ النحت

◆ التصوير بالألوان

◆ فنون المعادن

الدولة الوسطى

بعد الحكم الطويل لببسي الثاني، تغرق مصر في فوضى العصر الوسيط الأول، الذي كان قليل التحبب للخلق الفني. يبدو أن الدولة القديمة كانت قد سقطت، من تلقاء نفسها، تحت دفع بعض الحركات الاجتماعية، التي يحلو للبعض وصفها بالثورية. إلا أن بعض القبائل البدوية، تستفيد من هذه الملايسات، وتغزو الدلتا لتنتشر فيها الهلع. كانت التحولات في المجتمع الفرعوني ملحوظة، منذ الأسرة الخامسة، فبعد أن كانت مصر دولة يحكمها ملك إله، ذو سلطة مطلقة، تأتي طبقة من الإقطاعيين، ثم من حكام الأقاليم، الذين كانوا قد حصلوا بالتدريج، على امتياز نقل سلطاتهم إلى أبنائهم، وهكذا تكونت أسر حاكمية محلية، حاولت الملكية جاهدة السيطرة عليها، إلا أن هذه الجهود لم تمنع قيام إمارات مستقلة، لم يكن للفراعنة الأواخر عليها، إلا فقط سلطات نظرية. خلال منتهي عام، يتمزق البلد إلى دويلات صغيرة متنافسة.

تم تنفيذ بعض محاولات التوحيد، على التوالي على يد أمراء هيراكليوبوليس في مدخل الفيوم، ثم على يد أمراء طيبة في جنوب البلاد. تقود هذه المحاولات إلى صراع، يخرج منه أمراء طيبة منتصرين. حوالي سنة ٢٠٥٠ ق م، تصبح مصر من جديد موحدة، تحت حكم مونتو حوتب الكبير، ويفتح حينئذ عصر الدولة الوسطى، الذي يعتبر العصر الكلاسيكي المصري، والذي سيزداد خلاله الاحتكاك بين مصر والبلاد المجاورة. وسيوسع فيه الفراعنة حدودهم، بإضافة النوبة السفلى، وتدخل سوريا وفلسطين في منطقة النفوذ المصري. إن الأمنحاثيين والسيروستريسيين الذين يكونون الأسرة الثانية عشرة، كانوا قد تركوا صورة لهم، تدل على رجال دولة حقيقيين، أعادوا تنظيم الاقتصاد والإدارة. إن الاستفادة باستغلال مناطق مستنقعات الأحراش في الفيوم، هو أفضل مثل يمكن أن يضرب، للتدليل على سياستهم الخاصة بالأعمال الكبيرة.

ومع ذلك فإن الأزمة التي كانت الدولة الوسطى تخرج منها، كانت قد تركت عواقبها، إذ لم يكن كل الإقطاعيين الأقوياء، قد تخلوا عن أسلحتهم، ونحن يمكننا أن نجد أثر هذه المحن، التي تم أخيراً اجتيازها، في المجالات الفنية والفكرية. إن الملكية ذات الحق الإلهي في الحكم، كانت قد خرجت من هذه الأزمة، مزعزعة مرتجة. وكذلك فإن تصورات الصفوة، التي كانت في الدولة القديمة، تقصر دخول السموات على الملك وأفراد أسرته، كانت قد تحولت بالتدريج، تحت ضغط النبلاء، الذين كانوا باستيلائهم على بعض الامتيازات الملكية، قد اكتسبوا معها كذلك الحق في الأبدية والخلود. حتى الدين كان يتطور هو كذلك، فإن آلهة كانوا حتى الآن قليلي الشهرة، بدءوا يتغلبون على رع إله الشمس، وتم رفع بعض الآلهة المحلية إلى مستوى الآلهة القومية، مثل (مونتو) و(آمون) طيبة، وهي مسقط رأس مؤسسي الأسرة ١٢، ومثل (سوبك) التمساح الذي يحمي مستنقعات الفيوم.

أوزوريس الذي تحتوي مدينة أبيدوس على قبره الأسطوري، يوحى بمعتقدات جنائزية جديدة. وفقاً للأسطورة فإن هذا الإله الذي اغتاله أخوه (ست)، وقطع جسمه إلى أجزاء، تردّ إليه روحه، بفضل سحر زوجته إيزيس. إن نصوص وآثار الدولة الوسطى، تتخذ بوضوح إلهاً رئيسياً للموتى. إن عدداً كبيراً من تماثيل وشواهد قبور تلك الفترة، يأتي من هيكله في أبيدوس، حيث كانت قد وضعت كنذور. ديانة أوزوريس تقترح الحل المثالي، حيث الجنة مفتوحة أمام الجميع، ولكن بعد رحلة طويلة ومهلكة في العالم السفلي. نرى لديه، ولأول مرة في تاريخ البشرية، ظهور فكرة الحساب الأخير، الذي في نهايته يعلن أن المتوفي مبرر الأخطاء، مغفور الخطايا. وبصفته إلهاً للظلمات، فإن أوزوريس بدون شك، يوحى بنموذج جمالي مختلف، عن نموذج عصر الأهرامات. هذا يكون محسوساً بشكل خاص، في بعض التماثيل، حيث اللون الداكن للحجر، والتعبير القاسي للوجه، يساهمان في زيادة حدة الطابع النقشقي المجرد من الزخرف، الدال على أحد ملامح الدولة الوسطى. كل هذه التحولات المهمة تنعكس بالتأكيد في المجال الفني.

أولاً : فن العمارة في الدولة الوسطى

١ - مساكن الأحياء

إذا كانت بقايا آثار مساكن الدولة القديمة قليلة جدًا، فإنه يمكننا أن نحصل على فكرة أكثر دقة، عن مساكن الفترة التالية. ففي (كاهون) بالفيوم، تم استخراج مدينة كاملة من تحت الرمال، كانت أماكن إيواء الموظفين والعمال، الذين عملوا في بناء هرم سيزوستريس الثاني. كانت المنازل التي تصل إلى طابقين، وإلى اثنتي عشرة غرفة، والمضاعة بواسطة نوافذ صغيرة عليها قضبان، تصطف وتتقارب وتتزاخم، بطول الحارات التي تؤدي إلى الشوارع الرئيسية. كانت الأسطح مصممة بشكل شرفات، تحيط بها جدران منخفضة، مما يسمح للسكان بتذوق لطف ورقة الأمسيات.

إن الحي السكني في شمال شرق المدينة، يجمع بامتداد شارع عريض، بعض العقارات الشاسعة، التي قد يصل مسطح بعضها إلى ٢٥٠٠ متر مربع. هذه المساكن تحيط بها مباني الخدمات، وهو ما يعتبر الصورة السابقة لأوانها، لما ستكون عليه المباني وخطط البناء في الأسرة ١٨. من الاستقبال، إلى غرف الاستقبال، إلى المنطقة المحجوزة للحياة الخاصة لأصحاب المنزل. كانت تلك المنازل تزيّن بواسطة صفوف من الأعمدة الرشيقة، المحلاة بعناصر زخرفية نباتية. ولمتعة أصحاب المنزل، تلحق به حديقة مزروعة بالأشجار، في منتصفها حوض ماء كبير، مزدهر باللوتس، مما يضيف على المكان جواً من الطراوة. تلك هي الصورة التي تتركها لنا وتخلقها في ذهننا، ماكينات المنازل ونماذجها الصغيرة، التي كانت توضع في القبور. إنه في جنوب البلاد، حيث يتقدم الفتح المصري، نجد الآثار الاستثنائية، التي تشهد بوجود عمارة حربية. تحصينات ميناء جزيرة الفانتين. الإنشاءات الضخمة بالطوب في كريمة. الحصون الصغيرة التي تمتد من النوبة السفلى، إلى شلال النيل الثاني. اليوم بلغت مياه بحيرة ناصر كل هذه الآثار، أما فيما مضى، فقد كانت هذه الآثار، ذات الكتل الضخمة من الطوب النقي، المدعمة بالعوارض الخشبية، تطلّ على النيل وتهيمن على المنظر. كانت حصوناً حقيقية، تحميها جدران سميكة مسننة، وبها كوّات لقذف جمرات اللهب، وبها أبراج واستحكامات بارزة عن سمت الجدران، وتحيط بها منحدرات بميل خفيف لحمايتها، وبداخلها أقامت فرق من العسكر، وجدنا مساكنهم ومعابدهم.

٢ - المقابر الملكية

إنه من العبث البحث عن آثار ضخمة يمكنها أن تعكس عظمة حكام الدولة الوسطى، ومع ذلك فإن القدماء كانوا قد وقفوا منبهرين، أمام الهياكل التي كان هؤلاء الملوك قد أقاموها، من النوبة إلى الدلتا. بالإضافة إلى أننا نعرف أن قبورهم لم تكن تقل عن تلك التي في الجيزة. ولكنها صدف التاريخ، حيث إن سعار الباحثين عن الأحجار، قادهم إلى فكّ تلك المباني الحجرية، وهكذا فإن مصير تلك الآثار كان مختلفاً. وهناك حيث وقفت ذات يوم المعابد الضخمة والأهرامات، لم يعد متبقياً غالباً إلا مسألة عظيمة، أو بعض البروزات الراقدة فوق تربة الأرض، أو أكوام من الطوب لا شكل لها. إن المدافن الملكية الأولى لملوك الدولة الوسطى، كانت مقابر حجرية، منحوتة في صخور طيبة الغربية في موقع الصف، وكانت واجهاتها مزينة بالأعمدة.

وعلى الضفة اليسرى من النهر، أيضاً عند طيبة، وفي المدرجات الحجرية للدير البحري، أقام مونتوحتب الكبير مقرّه الأخير، في شكل مجموعة معمارية واسعة ضخمة، وذات طابع جديد، إذ تضم إلى جانب كهف السرداب المنحوت في الصخر، مجموعة أخرى من المباني الحجرية المخصصة للعبادة، كان يمكن الدخول إليها، بواسطة طريق استقبالي احتفالي (دروموس)، توجد على كل من جانبيه تماثيل ضخمة للملك. هناك كذلك ممرات بمنحني خفيف، تقود إلى طابقين من الشرفات، المزينة من ثلاث جهات، بغاية من الأعمدة المربعة المقطع، وبالأعمدة التي لا بطن لها. تتوّج



معبد مونتو حوتب الجنائزي
الدير البحري - دولة وسطى
أسرة ١١
حكم مونتو حوتب ٢
في الموقع

من هذه الإطلالة يمكننا أن
نميز بوضوح الشرفة الأولى،
والطريق الصاعد المؤدي
إليها، ثم الشرفة الثانية التي
ترتفع فوقها كتلة حجرية،
يحيط بها رواق ذو أعمدة
سداسية المقطع. (إن شكل
جسم هذه الكتلة الحجرية
الدمرة في الوقت الحاضر،
أثار عدداً من الافتراضات،
هل كانت هرما مكتمل البناء؟
أم كانت مصطبة؟ أم كانت
أكمة (تل) مزروعة
بالأشجار؟

هذين الطابقين، كتلة ضخمة من الحجر مربعة الشكل، بطول ضلع حوالي ٢٠ متراً،
من الممكن تخيل أنها كانت مصممة، بحيث يمكن أن تزرع بها الأشجار. يوجد كذلك
معبد صغير يلتصق بمؤخرة هذه الكتلة، متجه إلى الغرب، وقد ميّز الأثريون فيه وجود
بقايا فناء، وكذلك بقايا صالة ذات سقف محمول على أعمدة ذات مقطع ثماني الأوجه،
وكذلك بقايا هيكل. من فناء هذا المعبد، يمكن الدخول إلى كهف السرداب الملكي، وهو
ممر ضخم طويل، محفور في الصخر، ولإعطاء الانطباع بوجود سقف مقوّس مقبب،
استعملت في السقف كتل قُدّت بشكل نصف دائري.

خلال الأسرة الثانية عشرة، ينقل الملوك عاصمتهم إلى الشمال، ويبنون
أهراماتهم على حافة الصحراء. أما أممحات الأول مؤسس الأسرة، يختار موقع اللشت،
٦٠ كيلو متراً إلى الجنوب من ممفيس، أما سيزوستريس الثالث، الذي اختار أن يدفن في
دهشور، فقد أحيى من جديد، تقاليد الدولة القديمة، في حين أن إممحات الثالث الذي
اختار موقع هوارة، عند الحدود الشرقية للإقليم الفيوم، فقد بنى أوسع مبنى عرفه
التاريخ، أليس هو نفس المبنى الذي اعتقد المؤلفون الإغريق أنه قصر التيه الشهير؟ هذه
الأهرامات التي قد ترتفع أحياناً إلى ١٠٠ متر، تقترب في أبعادها من أبعاد أهرامات
الجيزة. وإن كانت أهرامات تلك الأسرة ١٢، قد زُوِّدت ببعض الحيل، التي يمكن بها
تضليل اللصوص، فإن معمارها لم يتمكن من الصمود أمام تحدي القرون، وذلك حيث
إن الكسوة الخارجية فقط هي التي كانت كلها من الحجر، أما المعمار الداخلي فقد لجأ إلى
حيل مختلفة: حوائط حجرية تنبثق من مركز، وتتقاطع مع غيرها من الحوائط الحجرية،
مكونة ما يشبه الحويصلات، التي تملأ بعد ذلك بالحجر أو بالتراب. ومنها حيلة البناء
بطبقات بسيطة متتالية من الطوب.

٣- مقابر الخاصة

في الدولة الوسطى، استمرت عادة أن يدفن الشخص إلى جوار ملكه. إن أفراد
الأسرة المالكة وطبقة كبار الموظفين، يرقدون في مصاطب حجرية، أو من الطوب
النيئ، أصبحت اليوم مدمرة. وانعكاساً للتطور الاجتماعي، فإن المقابر الجديدة
بالملاحظة، هي تلك التي تقع في الأقاليم، حيث قام الحكام المحليون وكبار موظفيهم،
ببناء مقابر رائعة إلى جوار مدنهم. في قاو الكبير، حيث مقبرتنا أوخا وايو تستوحيان

المباني الملكية، فيما يتعلق بأروقة الاستقبال، وبالطرق الصاعدة، التي تقطعها بين الحين والحين، بعض السلالم، والتي تقود إلى كهف سرداب في الصخر. في مصر العليا والوسطى، تتجاور المقابر بامتداد النهر، محفورة في سفوح الجبال المطلة على النهر. إنها تأوي موتى أكبر عائلات مصر. أمراء سرينبوت في أسوان، عند الشلال الأول للنهر، وجهوتي حوتب في البرشا، وأوخ حوتب في مير، في مصر الوسطى.

إن تصميماتها الداخلية، تعود إلى استعمال العناصر التقليدية، في المقبرة المصرية، بعد أن تتكيف لتتأقلم مع مقتضيات الموقع. يُحفر في الصخر تتابع من الصالات المزينة، وممرات تسمح بدخول الضوء، وتقع المقصورة في نهاية هذا التتابع، وتحتوي شاهداً تذكاريًا، يحمل صورة الوجبة الجنائزية، بالإضافة إلى احتوائها على تماثيل المتوفى، الذي يكون قد استقر في كهف سرداب، يمكن الدخول إليه عن طريق بئر رأسية. في الجيزة وسقارة، كانت هناك من قبل بعض المقابر المحفورة في الصخر، التي تسبقها أروقة استقبال مزينة بأعمدة، وهي بلا شك تقلد فيلات ذلك العصر الثرية. إن واجهات مقابر الدولة الوسطى، تعود إلى استعمال نفس هذه العناصر الزخرفية، ففي بني حسن، تلعب إضاءة النهار على تجزيعات الأعمدة ذات القنوات المحفورة بطول العمود، لعباً شبيهاً بما سيحدث فيما بعد في البارتيون، مع الأعمدة السابقة للأعمدة الدورية protodorique.

وليس بعيداً عن هنا في بني حسن، فإن جحوتي حوتب في البرشا، قد نحت ولون بلون الجرانيت، اثنين من الأعمدة، مما يعيد إلى الذاكرة الأعمدة الشبيهة في معابد الأسرة الخامسة، حيث تقلد تيجان الأعمدة، الخطوط المرنة لباقة من سعف النخيل، في الأعمدة النخيلية. وفي الجنوب فإن أمراء أسوان، الذين كانوا يسيطرون على شلال النيل الأول، كانوا يفضلون قسوة الأعمدة، ذات الزوايا المربعة، والتي كانت تزين أيضاً مقابرهم من الداخل. إن التتابع للصالات المحفورة في باطن الأرض، تقطعه غالباً الأعمدة المحفورة هي الأخرى في نفس الصخر تحت الأرض، ويعتبر أفضل نماذج هذا النوع وأكثرها رشاقة، هي الأعمدة الموجودة في مقبرة خيتي ببني حسن، وهي تلك الأعمدة التي تعود إلى استخدام شكل من أشكال الزخرفة في العصر العتيق، عصر الأسرتين الأولى والثانية، حيث يتخذ تاج العمود، شكل ألوان زهرة لوتس ببراعمها، في الأعمدة اللوتسية.

٤ - المعابد المقدسة

تتوزع بقايا الهياكل أو المحاريب المقدسة، التي كان فراغة الدولة الوسطى قد أقاموها، بامتداد نهر النيل. وقد توصل الأثريون بعد عمل دءوب، إلى إعادة تصور خطط بناء، المباني التي كانت قد تم تفكيكها، أو كانت قد تم دمجها في المباني الأخرى الأحدث منها. وهكذا فإنه في طود، وعلى بعد بضعة كيلومترات من الأقصر، تم العثور على أساسات معبد صغير، مَهْدَى إلى الإله مونتو، يمكنه أن يساعدنا على التنبؤ بشكل المعابد. إنه مبنى محاط بممر خارجي، يشتمل على تسع حجرات، وكان قد تم اكتشاف كنز الطود، تحت بلاطات ممر هذا المعبد. هذا الكنز عبارة عن مجموعة من السبائك الذهبية والفضية، وأواني طبخ قيمة، وأحجار لازوردية، بعض النماذج منها محفوظة في اللوفر. وليس بعيداً عن الطود، فإن نفس خطة البناء تلك، يمكن العثور عليها في المدامود، في خرائب معبد كان الملك سيزوستريس الثالث قد أقامه للإله مونتو. أما أجمل النماذج المعمارية لتلك الفترة، والتي تدعو إلى الإعجاب، فيمكننا العثور عليها في الكرنك، وهي مقصورة صغيرة للصلاة، ومذبح يمكن أن تستقر عليه مؤقتاً، مركب موكب انتقال تمثال الإله، أثناء طقوس انتقال الإله، وكانت هذه المقصورة قد أقيمت في مناسبة الاحتفال اليوبيلي الأول، لسيزوستريس الأول. كتل هذه المقصورة الحجرية، كانت قد أعيد استعمالها كمادة للبناء، في الصرح الثالث لمعبد آمون بالكرنك. ثم بعد ألفي عام عثر عليها الأثريون الفرنسيون، أثناء فك أحجار ذلك الأثر. اليوم أعيد بناء هذه المقصورة بالكامل، وهي الآن تمثل أحد كنوز متحف الهواء (المتحف المفتوح) بالكرنك.

هذه المقصورة ماهي إلا بناء صغير مستطيل، من الحجر الجيري النقي، يتوجها كورنيش بحلق، وهي مبنية على منصة، يمكن الوصول إليها من الجانبين، بممرين صاعدين بانحناء خفيف، ولها سقف مسطح، يرتكز على ١٦ عموداً، من الأعمدة ذات المقطع المستطيل، والمنقوشة بمناظر دينية رائعة. وفي مدينة ماضي بالفيوم، بنى الأمنمحاتيون محراباً هيكلاً آخر، بأبعاد أكثر تواضعاً، إذ لا يتعدى عرضه عشرة أمتار، وقد أصبح الآن في حالة حفظ أقل جودة، من ذلك الذي في الكرنك، وكان محراب الفيوم مكرساً لعبادة آلهة محليين، مثل الإله التمساح سوبك، وآلهة الحصاد ري ني نوت، ويتميز برواق ذي أعمدة ذات أبدان، تأخذ شكل حزم من العيدان، وكذلك بفناء يؤدي إلى ثلاثة مذابح، إنه يمثل بالضبط معبداً مصغراً، أما في هليوبوليس، التي أصبحت الآن من ضواحي القاهرة، فإن الأثر الذي أقامه سيزوستريس الأول، لإله الشمس رع، كان بلا شك النموذج الأصلي الذي احتذته فيما بعد المعابد الكبيرة في الدولة الحديثة، وهو الأثر الذي لم يعد متبقياً منه إلا واحدة من المسلتين اللتين زينتتا يوماً ما واجهته.

ثانياً : فن النحت في الدولة الوسطى

بالعودة إلى التقاليد المتبعة في الفترة السابقة، فإن آثار ومباني الدولة الوسطى، كانت تستكمل بنقوش منحوتة أو ملونة. ثم إن أغلب الموضوعات التي عالجتها هذه النقوش، كانت مستعارة من مناظر المصاطب، ومن بعض معابد الدولة القديمة، ولم تقدم إلا القليل من التجديد، باستثناء مناظر الحرب والقتال. إن أعراف فن الرسم المصري المستقرة منذ الأسرات الأولى، لم تتطور مطلقاً حتى عصر الدولة الوسطى، ويمكن أن نقول نفس الشيء على نسب وأبعاد الأشكال الأدمية، هذه النسب التي لوحظت بدقة ووضعت موضع الاهتمام، بفضل نظام تقسيم اللوحة إلى مربعات صغيرة، هذا النظام الذي يعالج الجسم البشري بوضعه في مساحة مؤطرة، أي مساحة يحيط بها إطار، مقسم داخلها إلى مربعات صغيرة، مثل ورقة الرسم البياني، حيث نجد أن الشخص الواقف يبلغ طوله ١٨ مربعا صغيراً، تقسم هذه المربعات بين اثنين من قمة الجبهة إلى قاعدة العنق، ثم عشرة مربعات من قاعدة العنق إلى الركبة، ثم ستة مربعات من الركبة إلى السطح السفلي للقدم. هذه الطريقة التي استعملت حتى نهاية العصر المتأخر، مع تحويل بسيط في الأسرة ٢٦، سمحت بإعادة إنتاج واستنساخ الجسم البشري بأمانة، من موديلات مصورة على أوراق بردي، أو على قطع من الحجر الجيري، كان تقليداً أعمى بدقة شديدة، نقل مسطرة، للأعمال القديمة.



المقصورة البيضاء
كرنك - متحف الهواء
الطلق - دولة وسطى
أسرة ١٢
حكم سيزوستريس الأول
على عكس المعبد الذي
يلبغى عليه أن يحمي
تمثال الإله، بإخفائه في
أكثر الأماكن عمقا بداخله،
فإن المقصورة المذبح
مفتوحة، ويمكن عبورها
من طرف إلى آخر .
وحيث إنها كانت توضع
عادة على طريق المواكب
الدينية، كانت وظيفتها
استقبال مركب الإله،
قبل أن إليها خلال إحدى
مراحل الاحتفال .

نقوش وتماثيل عصر الانتقال الأول ونهاية الأسرة الحادية عشرة (من ٢٢٠٠ ق.م. إلى ١٩٦٣ ق.م.)

١ - النقوش البارزة والغائرة والنحت الجداري

في نهاية عصر الانتقال الأول (العصر الوسيط الأول)، نشهد تجزئة وتفكيت مصر إلى وحدات صغيرة، في ذلك الحين ضعفت العلاقات بين الأقاليم، وبين منطقة العاصمة في منف، حيث يعمل النحاتون الملكييون. وهكذا نجد أن الفنانين المحليين في الأقاليم، كانوا قد بدءوا يطورون أسلوباً مبتكراً، يعكس الأنواق المحلية، وهو الأسلوب الذي تصوّره ديكورات مقابرهم المحفورة في الصخر، مثل مقبرة عنخ تيفي في المَعلا، وتصوره كذلك شواهد القبور ذات الأشكال الأدمية، القادمة من نجع الدير ومن دندرة وطيبة. إن هذا الأسلوب الجديد يثبت أنهم كانوا على قدر من الحرية، ومن التلقائية الابتكارية الخلاقة، التي كنا ننعتهما سابقاً (بالشعبية)، وذلك في مقابل، وبالتضاد مع، الفن الأرستقراطي الذي يحمل شفرته الخاصة جداً، في المصاطب الكبيرة، في منطقة العاصمة منف. هذا الأسلوب الجديد يسود فيه الاهتمام بالتفاصيل، وبالإضافات التكميلية، مع الاستعانة بالألوان الفجة الحية، التي تضيف الحيوية والقوة، والتي قد تصل أحياناً إلى حد الخشونة. ثم إن اللامبالاة بالمعايير، يتم التعبير عنها بالسرعة في التنفيذ، وكذلك بالنسب المتحررة من القيود، وكذلك بتداخل وتشابك الرسم أو النقش المسجل في شكل صفوف أفقية متوازية. إن الكثير من هذه الملامح، يمكن إدراكه والإحساس به، في الأعمال التي تخرج من ورش ومراسم طيبة، عاصمة الأسرة الحادية عشرة.

إلا أن النقوش الغائرة أو البارزة، وكذلك النحت الجداري، الذي يزين المجموعة الجنائزية لمونتو حوتب في الدير البحري، يشير إلى أي حد كان تقدّم النحاتين في عملهم وفي تقنياتهم. من هذه المجموعة، هناك في متحف المتروبوليتان بنيويورك، قطعة محفوظة تمثل الملك يتوجّ رأسه تاج مصر العليا. في هذا النحت الجداري الغائر قليل العمق، وبدون تجسيم، يتولد لدينا الإحساس بأنه كان رسماً، ثم حُزّرت حدوده بدقة، ثم أحاط به سطح الجدار المغطى بالأوان واضحة صريحة. إن تقنية (النحت البارز في أماكن غائرة) يعمم استعمالها في توابيت ملكات الأسرة الحادية عشرة، حيث نرى الوجبة الجنائزية التقليدية، وكذلك الأعمال الزراعية، منحوتة في حجر جيرى كان في السابق ملوّناً. والأكثر إثارة للدهشة، هو منظر نرى فيه الملكة، جالسة تحتسي محتويات كأس، يقدمه لها نديم ساقى خمر، في حين كانت إحدى الخادومات مشغولة، بترتيب خصلات شعر غطاء رأس الملكة المستعار. إن هذه الملامح الحادة للشخصيات، تمكّنا بسهولة من التعرف عليها، إلا أن هذا يتناقض جداً مع النحت الجداري شديد البروز، الذي ينتمي إلى نفس العصر.

إن هذا النحت الجداري، هو أسلوب آخر يؤكد وجوده، ويتميّز بزيادة ارتفاع حدود الأجسام المنحوتة نحتاً بارزاً، عن مستوى الحائط المنحوتة فيه، تلك الأجسام الرشيقة المحددة بدقة بخط قاطع حاد، ومع ذلك فإن هذا الخط يمكنه أن يلتوي ويلتف بليوننة، ثم هناك كذلك دقة التعبير عن تفاصيل الحلي. يحتفظ النحت الجداري، وكذلك النقوش البارزة والغائرة، بهذه الدقة، حتى نهاية الأسرة الحادية عشرة، في معابد أبيدوس وأرمنت وطيبة، خاصة فيما يتعلق بأغطية رأس الآلهات، أو في تفاصيل الثياب الملكية، مثل غطاء الرأس الملكي (نيمس)، والقلادات الخاصة بمناظر اليوبيل، والتتورات والمآزر المشغولة بمناظر التكريس. إذا لم تكن هذه القطع على نفس درجة قوة وعنفوان قطع سابقة عليها، فإنها تستمر في التأثير علينا ببراعة دقة تجسيم الوجوه.

٢ - التماثيل

إن بعض تماثيل الأسرة الحادية عشرة، تحمل بصمات القسوة والخشونة التي تميز بداية عصر الدولة الوسطى، أكثر مما تفعل نقوش النحت البارز والغائر. إن تماثيل مونتو حوتب من الحجر الرملي الملون، القادمة من مجمع الدير البحري الجنازي، تفتقد السكينة والسلام النفسي اللذين ميزا تماثيل ملوك الدولة القديمة. تماثيل مونتو حوتب تمثله واقفاً، بذراعيه متقاطعتين على صدره، متخذاً بذلك الوضع الذي يتخذه الإله أوزوريس، وتزيّن هذه التماثيل أماكن عديدة من ممر دخول المعبد، إلى فناء المحراب، ثم إلى المحراب.

أفضل هذه التماثيل من حيث حالة الحفظ، كان قد تم العثور عليه في كهف سرداب فارغ، وكان التمثال مغلفاً بأشرطة، كما لو كان مومياء، وفيه نرى الملك جالسا على كرسي عرش مكعب، واضعاً فوق رأسه تاج مصر السفلى الأحمر، متدثراً بالرداء الأبيض المخصص لاحتفالات اليوبيل، والتمثال يلفت انتباهنا إلى نسب جسم الملك الضخمة، هذه النسب التي تتضح أكثر ما تتضح، في حالة ساقيه السميكتين، اللتين لا تتناسبان مع مقاييس بقية الجسم، ويلفت انتباهنا كذلك ثبات نظرة عينيه الملونتين، والتناقض القائم بين ألوان ملابسه المبرقشة الفاقعة، وبين لون بشرته القاتم، مما يعطيه ملمحاً همجياً، يكاد أن يكون مخيفاً.

نحن نعرف القليل من قطع نحت الخاصة، في تلك الفترة، ثم إن تحديد تاريخ معين لتلك القطع هو دائماً مثار جدل. بعض هذه التماثيل يتبع التقاليد الخاصة بالوجوه الجنائزية الشخصية، التي كانت توضع في المصاطب، والمثل على ذلك هما التمثالان اللذان كانا على صورة (ميري)، الذي كان يعمل متعهداً ومسئولاً مالياً في طيبة. ولكن إذا كان الوضع الذي اتخذه الرجل جالسا، وكذلك ثيابه، إذا كان هذا مستوحى ومستلهماً من أعمال فنية تعود إلى عصور سابقة، فإن ذراعيه المتقاطعتين على صدره، وكذلك نظرته المتأملّة الخاشعة، تعتبر تجديدات.

إن تماثيل المستشار (نختي) تذكّرنا، من حيث الأحجام والنسب الرشيقّة، ببعض النحت الجداري في الدير البحري، وأجملها هو التمثال المعروف في اللوفر، وينتمي إلى مجموعة كبيرة من التماثيل الخشبية، التي تعبّر عن صور الأشخاص، والتي تركت لنا الدولة الوسطى منها بعض النماذج. نختي بحجمه الطبيعي واقفاً، يدفع بذراعيه الممدودتين بمحاذاة جسمه، مع قدر من الوقار والرزانة، يوحي بهما شكل رأسه، وجمجمته المحلوقة تماماً، وعيناه المكفتتان. للأسف يؤرّخ هذا العمل بعصر الانتقال الأول، أو ببداية الأسرة الحادية عشرة، رغم صعوبة أن يتوافق هذا الكلام، مع النصوص المتقنة الموجودة في مقبرته.

ولكن هناك تماثلاً آخر، كان قد تم تاريخه بدقة أكبر، وهو تمثال صغير كان قد تم اكتشافه في الدير البحري، في تابوت الملكة عاشيت، وإن كان يبدو متواضعاً، إلا أن صورة الملكة فيه ممثلة بشكل مطابق للوضع الذي يتخذه نختي، وهو منحوت من خشب ملون، ومغطى بطبقة من الجص. وبغض النظر عن عينيها المكفتتين، فإنها تنتمي من حيث الحجم والخشب المستخدم، إلى مجموعة من الأشكال المشابهة صغيرة الحجم، عُثِر عليها في مقابر تلك الفترة، ويسمّيها علماء المصريات (النماذج) أو (الموديلات).

نقوش وتماثيل الأسرتين ١٢-١٣

(من ١٩٦٣ ق.م. إلى ١٦٥٠ ق.م.)

عادة ما نعتبر أن فن النحت خلال الأسرة الثانية عشرة، بأشكاله الجامدة المجمدة عديمة الحركة، والتي تعطي أحياناً الانطباع بأنها تهددنا، يتعارض ويتناقض مع التفاؤل والسذاجة، النابعين من الخيالات والتصورات الفنية للدولة القديمة. ومن خلال فن التماثيل الملكية لهذه الفترة، قد يمكننا التمييز بين مدرستين متعارضتين الميول: مدرسة الشمال، ومدرسة الجنوب. ولكنه يمكننا كذلك التمييز بين صورتين ملكيتين، الأولى هي

الأشكال الرسمية، التي كان يتم تقديم الملك بها للدعاية السياسية، وكان الغرض منها تقوية وتأكيد السلطة الملكية. أما الصورة الثانية فهي أكثر هدوءاً، وهي التي تزيّن مبانيه الجنائزية. هناك كذلك العديد من التماثيل الملكية، وغيرها من التماثيل التي تصور الخاصة، وكلها تشهد بنجاح عقيدة أوزوريس.

وإن كنا لا نستطيع أن نحدد كل الأسباب، التي يمكن أن تؤدي إلى ظهور أسلوب جديد، فإنه من الممكن في المقابل، أن نعطي تعريفاً لهذا الأسلوب الجديد، يمكن أن يبرر سبب تفرده. إن تصوير الرجال ذوي الشبّاب الدائم، مرتدين تنورات ومآزر قصيرة، كان لإظهار مدى قوة أجسامهم، وهو مختلف عن أسلوب تقديمهم متدثرين تماماً في عباءات وأردية طويلة. ثم إن هناك نموذجاً جديداً للجمال الأنثوي يفرض نفسه، وفيه تتميز المرأة بخصر نحيف جداً، وأرداف ممثلة ثقيلة. ثم إن فن الصورة الشخصية للوجه (البورتريه) يتطور، وذلك بإعطاء المزيد من الاهتمام بسحنة الوجه الحقيقية الدالة على الشخصية الفردية، إذ يميل الفنان إلى العودة إلى تمثيل حقيقة الملامح والسحن، ويتعلق بترجمة الحالة النفسية للفرد، بعد أن يكون قد تم تفسيرها، حسب روح العصر.

إن الوجوه عادة ما يكون لها تعبيرات تأملية، وقد يبدو أحياناً على هذه التعبيرات قدر من التألم والمعاناة، أو قدر من تقبل الواقع والاستسلام. ثم إن اختيار أوضاع أقرب ما تكون إلى انعدام الحركة، وكذلك البحث عن أحجام أكثر ضخامة، هو ما يعطي الانطباع بالجمود. إن النحاتين يتخلون عن الحجر الجيري الملون، ويفضلون عليه الأحجار الداكنة اللون، ليصقلوها بإتقان تام. ثم إن الفجوة تتسع بين التماثيل الملكية، وبين تلك الأكثر عدداً بمراحل والتي تمثل الخاصة، ففي الدولة الوسطى تظهر للمرة الأولى طبقة وسطى، مكونة من حرفيين وكتبة وموظفين، أصبح من الممكن اعتبارهم عملاء جدد للنحاتين، إلا أن هناك الكثير من شواهد القبور، والتماثيل الصغيرة الحجم، التي غالباً ما تكون من نوعية رديئة، وتتناقض بشدة مع التحف الفنية للبلاط الملكي.

تمثال الملك
مونتو حوتب نب حبت رع
باب الحصان - الدير البحري
دولة وسطى - أسرة ١١
حكم مونتو حوتب ٢
حجر جيري
ارتفاع ١٣٨ سم
القاهرة - المتحف المصري





١- النقوش البارزة والغائرة والنحت الجداري

إن النحت الجداري الملون للمعبد الجنائزي الخاص بأممحات الأول، يُعتبر المرحلة الانتقالية، بين الأعمال الرقيقة الدقيقة في الطود وأرمنت، وبين الأسلوب الجديد للأسرة الثانية عشرة، الذي يعتبر أفضل أمثله، الجوسق الذي أقامه سيزوستريس الأول في الكرنك، حيث نرى أشكال الملك منحوتة نحتًا شديد البروز، وهو يقف في مواجهة الآلهة الذين يوافقون على إعطائه حمايتهم. إن التكوين المعتدل المتحفظ لهذه المناظر، يُدخل هذه المناظر في إطار من الأعمدة، وبهذا فإن كل منظر يجمع بداخله بشكل متناسق بين شخصيتين أو ثلاث شخصيات. وجه الملك مجسم بإتقان، ويشبه إلى حد بعيد وجوه الآلهة. أو لم يكن الملك ابنًا للآلهة؟ ثم إن العلامات الهيروغليفية في هذه المناظر تعامل هي الأخرى بإتقان مشابه. نفس هذا الإتقان يمكن العثور عليه، في كتل الحجر القادمة من محراب بناء سيزوستريس الثالث في المدامود، أشهرها يحمل منظرًا مزدوجًا، محفورًا حفرًا غائرًا، لطقس تقديم قرايين من الخبز، وفيه يظهر الفرعون مصورًا مرتين، واقفًا في مواجهة الإله مونتو، على جانبي محور رأسي وسطي، في تكوين فني بديع التوازن.

إن التفرد الشديد لهذا النحت الجداري، هو في تصوير وجه الملك بشكلين مختلفين، ففي المنظر إلى يسار المشاهد يظهر وجه الملك شابًا، باستدارة وجه الشباب، في حين أنه في المنظر إلى اليمين، يمكن للمشاهد أن يميز ملامح الوجه الغائرة، بسبب التقدم في السن. هذا التضاد الذي ظهر كذلك في بعض تماثيل نفس الفترة، جرى تفسيره بطرق مختلفة. هل ينبغي لنا أن نرى فيه صدى مفهوم جديد عن الفرعون، الذي كان عليه أن يتحمل، مثل غيره من البشر من أفراد شعبه، نتائج تقلبات الزمن على الطبيعة البشرية؟ أو أن هاتين الصورتين المختلفتين تشيران باختصار يخلب اللب، إلى النموذج المثالي لدورة حياة أبدية التجدد؟



عتب علوى لثباب
معبد المدامود - دولة وسطى
أسرة ١٢
حكم سيزوستريس ٣
حجر جيري - طول ٢٢٦ سم
باريس - متحف اللوفر
هذا النقش يصور طقس
تقدمة الخبز الأبيض، وهو
الطقس الذي يجمع بين أحد
مفاهيم عبادة الشمس، وبين
فكرة إعادة الخلق الملكية،
حيث نرى شكلين للملك
سيزوستريس ٣، وهو واقف
في الوسط، يقدم قطعتي خبز
مخروطيتي الشكل، إلى الإله
مونتنو برأس صقر، الواقف
على الجانبين، وبينهما النص
إلى اليسار يشير إلى طقس
(تكريس الخبز الأبيض)،
والنص إلى اليمين يشير إلى
طقس ((إعطاء قطعة حلوى)).

لهذه الأعمال التي تشهد بموهبة نخاتي مصر العليا،
يمكن أن نضع على النقيض منها، النحت الجداري الذي يزين
المعبد الجنائزي لسيزوستريس الأول، وهو النحت الذي كان قد
استُوحى بطريقة مباشرة من نحت آخر في سقارة، للملك بيبي
الثاني من الأسرة السادسة. كما أن بعض المقابر المنحوتة في
الحجر في مصر الوسطى، خاصة تلك الموجودة في مير،
تستعير هي كذلك بعض موضوعاتها من الآثار الملكية، التي
تعود إلى الأسرة الخامسة. ولكي نعرف كيف تم هذا، يجب أن
نقترب من صورة راعي الغنم شديد النحول، الموجودة في
مقبرة واحد من (الأخ حوتب)، وهم البدو المَجُوعُونَ، الذين
كانوا قبل ٤٠٠ عام قد تم تصويرهم بنفس هذا الشكل، على
جدران الطريق الصاعد، للمجمع الهرمي للملك أوناس، وكانت
هذه المجاعة من النتائج المترتبة على أحد مواسم الفيضان
السيئة.

في المقابل فإن الأميرات ذوات زهرات اللوتس، اللائي نحتت صورهن في
مقبرة جحوتي حوتب، تذكرنا رشاقتن وأوجههن الجافة، بالمناظر المنحوتة على
توابيت ملكات الأسرة الحادية عشرة. إن جفاف الشخصيات هنا كان قد تم تعويضه،
باستعمال التعددية اللونية، باللعب في مجموعة الألوان الترابية البنية والطوبية، وكذلك
في مجموعة الألوان اللازوردية. ولكن النحت الجداري يندر وجوده في مقابر الخاصة،
في الدولة الوسطى، وإن كانت النقوش الغائرة والبارزة تنتشر على النصب التذكارية،
وعلى شواهد القبور، وعلى النذور الموضوعة أمام المعابد، والتي يمكن اعتبارها على
نفس الدرجة من الجودة مع النقوش الملكية.



احتوت بعض مقابر الدولة القديمة، تماثيل حجرية صغيرة، تمثل في أبعاد ثلاثة، نفس الخدم الذين نراهم في النقوش الجدارية، وهم يعملون حول سيدهم : حمّالين وخبّازين وطحّانين وصانعي جعة وجزّارين. قد نعثر من بين هذه التماثيل أحياناً على تحف فنية حقيقية، إلا أنها في الغالب كانت قد نحتت بفجاجة وبدون إتقان. هذه النماذج والتماثيل الصغيرة يزيد عددها جداً خلال فترة الانتقال الأول، وفي الدولة الوسطى، وذلك لأنها حلت بالتدريج، محل النقوش التي كانت تنحت على الجدران، تلك النقوش التي قلّ عددها بمرور الوقت.

هذه النماذج والتماثيل كانت من الخشب، وعادة ما كانت تمثل شخصيات مختلفة، ويوضع العديد منها بعناية شديدة، داخل إطار من الخلفيات (الديكور)، الذي يعيد خلق منظر من مناظر الحياة اليومية، داخل ورشة عمل مثلاً، أو منزل صغير (فيلا)، أو في مكان مفتوح للهواء الطلق، حيث يمكننا أن نرى مثلاً داخل ورشة صناعة نسيج، العمال وهم منكّبون يعملون على أنوالهم، أو وهم يحلون ربطات خيوط كتانية، أو أن نرى صيادي أسماك يعودون من صيدهم وهم يحملون شبكة تطفح بالأسماك، يتشارك في حملها مركبان متجاوران.

تمثال صغير لفرس النهر
(سيد قشطة)
عصر انتقال أول
أو دولة وسطى
خزف مصري - طول ١٦ سم
باريس - متحف اللوفر





نموذج لإحصاء الماشية

طيبة الغربية

مقبرة مكت رع

دولة وسطى

أسرة ١١

خشب مكسو بالجص

طول ٥٥ سم

القاهرة - المتحف المصري

إن أسلوب عمل النماذج

يكون عادة خشبًا بشكل عام،

ثم إن النموذج يُقدّم بشكل

تخطيطي مبسط، وهكذا فإن

تفاصيل هذا النوع من

الأعمال الفنية لا تهتم بأن

تكون واقعية، بقدر ما تهتم

بدقة استدعاء ذكرى لحظات

مميزة، في الحياة اليومية.

وقد اختيرت هنا هذه اللحظة،

من أجل قيمتها الرمزية

المرتبطة بالتقدميات والقرابين

الغذائية.

وفي اللوفر يمكننا أن نتأمل بإعجاب، مخزن غلال

داخل فناء، محاط بأسوار عالية، حيث يضع الفلاحون إنتاجهم

من القمح، تحت مراقبة أحد الكتبة. ثم أن مقابر أسيوط كانت قد

كشفت عن جيش حقيقي مصغر، حيث نرى الجنود يسرون في

طابور العرض العسكري، رافعين دروعهم وحرابهم الصغيرة،

وهناك كذلك فرقة نوبية من راشقي الأسهم. ونحن نجد كذلك،

وفي مكان واضح، العمليات التي يقوم بها الخدم المسنولون عن

إعداد مؤن الطعام، وهم يسرون في طابور، مثل أولئك الذين

تم اكتشافهم في مقبرة البرشا.

وأحيانًا هناك حاملات قرابين أكبر حجمًا، يتقدّمن

سائرات وحدهن، ومن المؤكد أن أجملهن تأتي من مقبرة

(ميكيت رع) في طيبة، وهي المقبرة التي احتوت على روائع

أخرى، مثل طابور عرض الماشية، أمام رب البيت، المستقر

في مكانه وسط أتباعه، تحت المظلة. إن حاملات قرابين اللوفر

الخشبية، بنقاء خطوطها ودقة ملامحها، تتساوى في القيمة

الفنية مع التحف المنحوتة من الحجر.

إن المرأة الشابة تمثل واقفة، وهي مرتدية ثوبًا ضيقًا ملتصقًا بجسمها، ومعبرًا

بدقة عن خطوط الجسم التي تمثل النموذج الجمالي لذلك العصر، صدر ممتلئ، قامة

رشيقة، أرداف واضحة، ثم إنها تقدم إناء من الجعة، في الوقت نفسه الذي تحافظ فيه

فوق رأسها، على اتزان سلة يعلوها فخذ عجل.

يمكننا أن نضم إلى هذه المجموعة من النماذج، بعض الأشياء المصنوعة من الألباستر، أو من الطين النقي، أو من الخزف، والتي تم العثور عليها داخل المقابر، ويكون أكثر هذه الأشياء لفتًا للانتباه، هو ما تم صنعه من الخزف المصري الجميل جداً، من عجينة الكوارتز التي تكتسب لوناً أزرق زاهياً، بإضافة أحد أكاسيد النحاس، ومن بين الأشياء التي تكون غالباً من هذا الخزف، هناك التماثيل النسائية الصغيرة التي تسمى (محظيات المتوفى).

بدون أدنى شك كانت تماثيل المحظيات توضع إلى جوار المتوفى، حتى يحبلن منه ويلدن الوريث، الذي يمكنه، في العالم الآخر، أن يخلد ذكرى أبيه المتوفى. إن أشكال أجسامهن السخية العامرة، وكذلك عريهن شبه الكامل، الذي لا يغطيه إلا بعض العقود حول الرقاب، وتيجان من القواقع فوق الرؤوس، كل هذا لا يسمح بأي غموض حول مقصدهن، والغرض منهن. ذلك إن بعضهن كن قد تشوهن، بسبب تجاهل الفنان لنحت أقدامهن، وقد فعل ذلك عن عمد، حتى لا يتمكن من مهاجمة المتوفى. هنا تظهر كذلك أول نماذج تماثيل المجبيين (الشوابتي)، المنحوتة في الخشب أو في الحجر، هم أيضاً من الخدم الموضوعين تحت طلب المتوفى.

تماثيل سيزوستريس ٣ وهو شاب ثم وهو عجوز
معبد مدامود - دولة وسطى
أسرة ١٢

حكم سيزوستريس ٣
حجر بورفير محبب
ارتفاع ١١٩ سم و ٧٩ سم
باريس - متحف اللوفر

رغم أنه يمكن التمييز بين الشكلين، عن طريق اختلاف طريقة معالجة ملامح الوجه، إلا أن هذين التمثالين يقدمان شكل عضلات الجسم بطريقة مثالية نموذجية. هذا التجديد يمكن أن يُفسر بطرق مختلفة. هل تتعلق مسألة (ملاحم الشيخوخة) بالاعتراف بأن الملك هو بشر مثلنا يتقدم في السن؟ هل هذا الجسم القوي هو تعبير فني عن قدرة الملك على التجدد الدائم، المرتبطة بالدائرة الأزلية للتجدد الدائم (إذ يظل جسد الملك شاباً إلى الأزل رغم تقدمه في السن)؟ أم أن هناك إرادة (أو رغبة) ما لا تزال يحيطها الغموض؟

٢ - التماثيل

لم تكن المعابد الجنائزية لفرعنة الأسرة الثانية عشرة، هي فقط المزدحمة بتماثيل ملوكها، ولكن هناك كذلك العديد من الهياكل المقدسة والمحاريب التي ازحمت بهم، في طول مصر وعرضها. هذه الوفرة سمحت لنا بتحديد تيارين رئيسيين في فن الوجوه الملكية (البورتريه)، الأول يتميز بواقعية فظة خشنة، والثاني يميل إلى المثالية. الأول يعبر غالباً عن قوة وسطوة ملك مصر، وذلك باللعب على الأحجام الضخمة، وعلى المظهر القاسي، وهي تلك الأعمال التي كان المقصود بها عمل الدعاية الملكية، ويمكننا أن نجد نماذج لها في كل مكان في مصر، من دلتا النيل وإلى الشلال الثاني. إن خطوط هذه التماثيل المبسطة جداً، تزيد من حدة الملامح، التي كانت بلا شك ملامح ملوك الأسرة الثانية عشرة، الممثلين بالطاقة والنشاط. هذه الملامح تتمثل في وجنتين بارزتين، وفم يتسم بالقسوة، وأذنين كبيرتين. ثم إن هناك تركيزاً على إبراز عضلات الملك، لإعطائه صورة الرجل الرياضي، القادر جسمانياً على دحر أعدائه. ملامح نجده خاصة في أحد تماثيل سيزوستريس الثاني.



مع سيزوستريس الثالث تصل انفعالات الوجه الملكي، إلى تكثيف درامي عنيف، فهناك تمثال له اكتشف في مدامود، وكذلك قناع من الجرانيت، والقطعتان معروضتان في اللوفر، وفي كليهما نستطيع أن نتبين بوضوح، المجهود الذي بذله النحات حتى يتمكن من إظهار ملامح الوجه، ومن التعبير عن روح صاحب التمثال، فالوجه المؤثر جدًا والمثير للمشاعر، والعينان الغائرتان، واللامح التي ترك العمر بصماته عليها، والقم الذي يعبر عن الحسرة والمرارة، كل هذا يجعله واحداً من التماثيل التي لا يمكن نسيانها.



إن بعض تماثيل ابنه أمنمحات الثالث، تقترب من تمثاله هذا، من عدة نواح، منها مثلاً تماثيل أبي الهول الضخمة القادمة من تانيس، ذات الأخاديد المحفورة في الوجه، والتعبير عن الاحتقار البادي في العينين، وهي من مجموعة المنحوتات التي كنا نعزوها إلى الهكسوس، بسبب القسوة البادية عليها. نلاحظ كذلك تمثالا نصفياً لأمنمحات الثالث، وهو الذي كان قد تمّ العثور عليه في ميت فارس بالفيوم. إن الملك الذي يحمل العلامات والشارات الدالة على انتمائه إلى طبقة الكهنة، من جلد القط الوحشي الأرقط، إلى القلادة من نوع (منات)، يعلو رأسه غطاء رأس مستعار غريب الشكل جدًا، ربما كان مستوحى من ليبيا. إن التماثيل الأخرى لأمنمحات الثالث، تصوّر إلى أي حد، كان فنّانو عصره ماهرين، رغم تعدد الأساليب، في إعادة خلق ملامح نفس الشخص، بحيث يظل دائماً، من السهل التعرف عليه.

ولكننا إذا قارنا هذه التماثيل لأمنمحات الثالث بتماثيل أخرى لنفس الملك، مثل الرعوس الجرانيتية الضخمة القادمة من بوباسطس، وكذلك التمثال الذي كان يزين معبد هرمه في هواره، فإن الفرق شاسع، حيث إن هذه التماثيل الأخيرة، خاصة التمثال الجنائزي القادم من هواره، والمنحوت في الحجر الجيري، تمثل الصورة المثالية المسالمة الهادئة لملك يتمتع بشباب أزلي، غالباً كان نحّاتو هذه التماثيل مشبّعين تماماً بتقاليد العاصمة منف. ولكننا لا يجب أن ننسى أن هذه الصورة المثالية، هي الصورة التي كان ينبغي أن تكون عليها صورة قرين الملك، بديله الذي يوضع في مقبرته ليكون تحت الطلب في أي وقت. وبنفس الطريقة يمكننا أن نضع في جبهتين متضادتين، من ناحية واقعية التماثيل الضخمة لسيزوستريس الأول في طيبة، ومن ناحية أخرى مجموعة التماثيل التي تصوّره جالساً، والتي كانت تزيّن معبد الجنائزي، وهي تماثيل ملفّنة للانتباه بدقة إتقانها ورهافتها، وكذلك بانسجام نسيها وأبعادها، حيث للوجه تعبير رقيق، يجدر بوجه أحد الآلهة الحنونة، لا بوجه إنسان من لحم ودم.

بالإضافة إلى هذه التماثيل التي كانت على صورة الملك، والتي كانت قد ورثت من عصر الأهرامات، الوضع الذي كانت تأخذه تماثيل عصر الأهرامات، خاصة فيما يتعلق بوضع اليدين وعناصر من الثياب، فإن التماثيل الضخمة التي تأخذ شكل أوزوريس يتزايد عددها. فمنذ حكم سيزوستريس الأول، تأخذ هذه التماثيل الضخمة شكلاً كلاسيكياً، هو شكل الفرعون ولكن بلامح أوزوريس ووضعه، من حيث الجسم الملفوف في كفن كثاني، واضعاً ذراعيه متقاطعتين على صدره. هذه التماثيل عادة ما تقف ملتصقة بأعمدة، وستصبح فيما بعد جزءاً لا يتجزأ من عمارة كلّ من المعابد المقدسة والمعابد الجنائزية. ورغم الأحجام الضخمة لهذه التماثيل، فإن العديد منها يعكس بأمانة ملامح الملك، مثلاً تلك القطعة من تمثال سيزوستريس الثالث التي اكتشفت حديثاً في الكرنك.

ولقد احتوت مقاصير بعض المقابر الخاصة التي تميّزت بثرائها خلال الأسرة الثانية عشرة، على تماثيل حجرية للمتوفى، يظهر فيها جالساً مرتدياً تنورة الفرعون، مثل تلك الخاصة بـ (سحتب ايب رع) أو (عاو)، والقادمة من اللبشت، حيث نرى الوجه التقليدي إلى حد بعيد، والمستلهم من النموذج الملكي، بغطاء الرأس المستعار الطويل، الذي لا يغطي الأذنين. هذه هي بعض مميزات تلك الفترة. وفي أسوان نجد أن أحد تماثيل الحاكم المحلي (خيما) يقلد بوضوح تمثالا جالساً لسيزوستريس الثالث، فالوجه المثالي لهذا التمثال يتناقض مع وجوه أخرى لنفس الشخص، في تماثيل أخرى كانت موضوعة في نفس المقصورة الجنائزية لعائلة (حقا ايب).

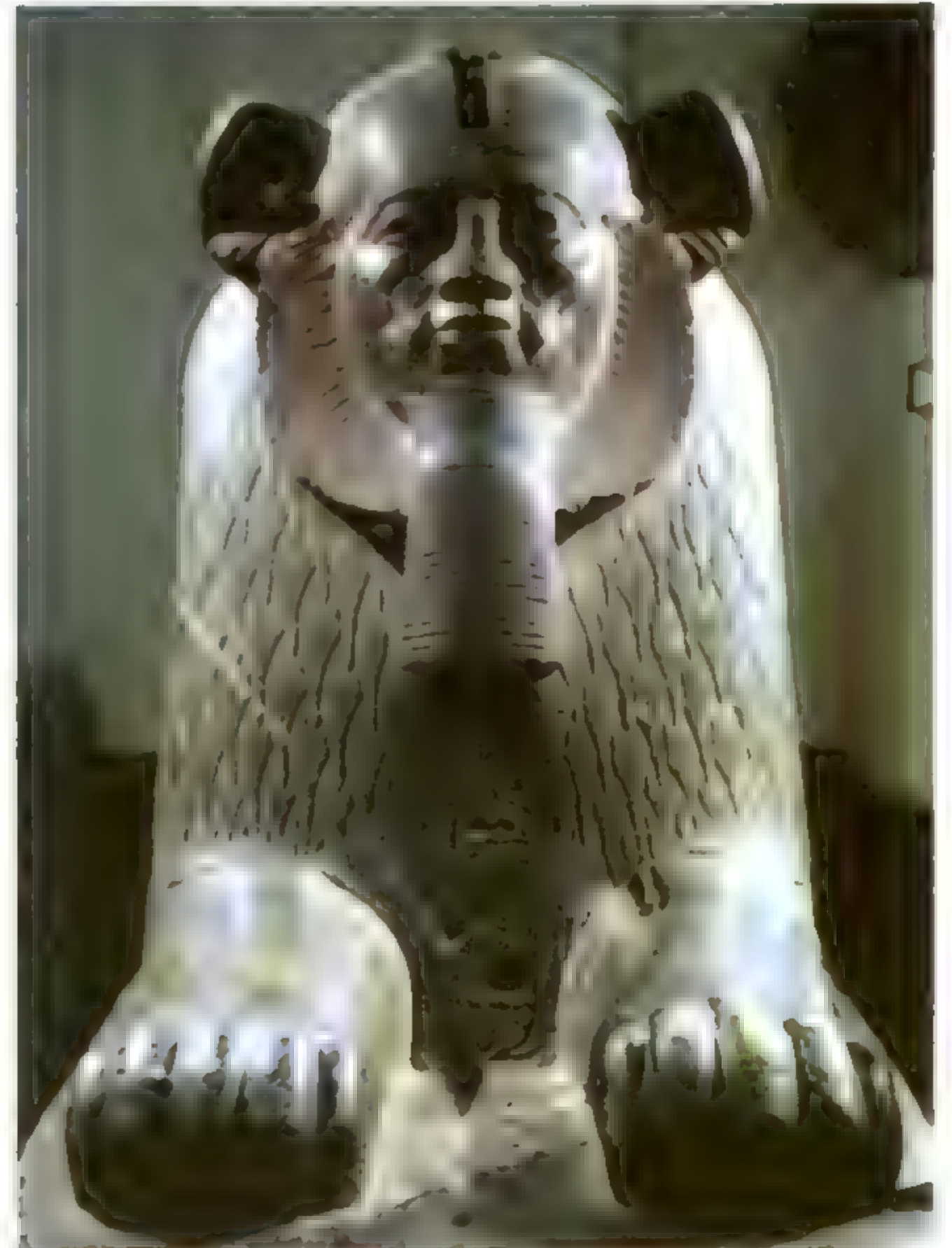
من بين التماثيل النسائية ذات الحجم الكبير، نجد تحفاً فنية، مثل ذلك الذي يمثل (نفرت) زوجة سيزوستريس الثالث جالسة. كذلك هناك تمثال رأس أبي الهول المحفوظ في متحف بروكلين. هاتان القطعتان منحوتتان في حجر داكن اللون، ومصقولتان صقلاً رائعاً، وقد فقدتا عيونهما المكشوفة، والتي كان ينبغي لها أن تزيد من قوة تأثيرهما. إن وجه (نفرت) المستدير، يحيط به غطاء رأس حثوري، تسقط خصلاته فوق الصدر. إن تمثال (سن وي) ذا الحجم الطبيعي، يصور هذه المرأة من طبقة النبلاء، في نفس الوضع الذي تتخذه (نفرت)، لكنها تختلف عنها في معالجة خطوط الجسم بطريقة بسيطة متحررة ومجردة، وكذلك في النقاء التام للوجه. إن (سن وي) تأتي من (كرمة) في النوبة، حيث كان زوجها حاكماً. إن الإجازة الاستثنائية لهذا العمل، تسمح لنا أن نفترض بأنه كان قد تمّ نحتة في الورش الملكية، ثم تمّ تقديمه لها بواسطة الملك، وفق تقليد مؤكد منذ الدولة القديمة.

أبو الهول باسم أمن ام حت ٣
تاتيس - دولة وسطى
أسرة ١٢ - ديوريت محبب
طول ٢٣٦ سم
القاهرة
المتحف المصري

أربعة تماثيل متشابهة لأبي
الهول، تم العثور عليها في
تاتيس، يمكن أن تكون قد
جاءت من معبد الآلهة باست
في بوباستس. إن الملامح
المعبرة جداً لأمنحتات ٣،
يمكن تمييزها هنا بسهولة،
ولكن هذه الملامح كانت قد
أحيطت، بطريقة غير معتادة،
بشعر رأس الأسد (لبدته)،
مما يزيد من خشونة
وشراسة التمثال.

وفي مجال تماثيل الخاصة تظهر أوضاع جديدة، تتفق مع حدوث تغيير في مقاصد واتجاهات تلك الأعمال الفنية. فقد اكتسب صغار وكبار موظفي الدولة، منذ ذلك الوقت فصاعداً، ميزة وضع تماثيلهم في معابد الآلهة. هذه التماثيل التي تعبّر عن هؤلاء الموظفين، وتخلد ذكرى تقواهم، تظهر لنا أشخاصاً خاشعين متأملين ورعين، مرتدين أثواباً فضفاضة تلفّ الجسم كله، وتغطي رءوسهم شعور مستعارة ثقيلة، وغالباً ما تكون اليد اليسرى موضوعة فوق الصدر، علامة على الإخلاص في الورع والتكريس والتفاني. كان الإخراج الفني (طريقة الصنع) لبعض هذه التماثيل ممتازاً. هناك التمثال الجالس لـ (رحامون عنخ) في المتحف البريطاني، و(خنوم حوتب) الجالس القرفصاء في متحف المتروبوليتان بنيويورك، ثم التمثال المدهش لـ (سات سنفرو) الساجد على ركبتيه. ولكن الكثير من القطع القادمة من أبيدوس، والتي كانت موضوعة هناك كنذور، بالقرب من (طريق الصعود إلى الإله العظيم)، كانت بحجم صغير، وبمستوى متواضع من الإخراج الفني.

إن الوجوه المجهولة هي انعكاس لوجوه ملوك تلك الفترة، ولكنه انعكاس قليل الشبه بها، وإذا كانت بعض تماثيل هذه الشخصيات، وهي تماثيل ذات قيمة فنية كبيرة، كان قد تمّ تقديمها، أو عرضها، وهي واقفة، مثل التمثال الخاص بالكاهن (إمنحتات عنخ)، فإن الحيوية التي كانت محسوسة تماماً بوضوح، في تماثيل الدولة القديمة، لم تعد موجودة. إذ أن الأثواب الطويلة، وجمود الأذرع والأيدي الملتصقة بالأفخاذ، يعوق الحركة. هذا



الجمود يتأكد في تماثيل عديدة، لمجموعات الأفراد المنتمين إلى أسرة واحدة، مثل مجموعة (سن بو) حيث نرى خمسة أشخاص واقفين متجمدين في صف واحد، يبرزون بصعوبة من الكتلة التي تشكل خلفية المنظر.

ثم إن نمطية أو قولبة الأشكال، واللعب بالأحجام والكتل البسيطة، يصل إلى منتهاه في التماثيل المكعبة، والتي تم العثور عليها بأعداد كبيرة، بالقرب من محراب أوزيريس. إن جسم الشخص الجالس على أليتيه، ناصبًا ساقيه وفخذه، يغطيه ثوب فضفاض، يتم تقديمه في صورة كتلة مكعبة، تخرج منها اليدان منبسطتين، وكذلك يخرج منها رأس تشابه ملامحه مع ملامح الملك. إن هذه التماثيل المكعبة الموضوعة بالقرب من التماثيل الأوزيرية الملكية العملاقة، يمكن أن ترى على أنها صورة رمزية للحجاج، الذين يتقدسون بزيارتهم للمعبد.



تمثال مكعب للمدعو سر
دولة وسطى - أسرة ١٣
حجر جيرى - ارتفاع ٤٥ سم
باريس - متحف اللوفر

تمثال هذا الشخص المرتدي
لجلد نمر أرقط (موقع منقش)،
عليه نص في ستة أسطر،
يشير إلى قربان ملكي إلى
آلهة أبيدوس، خاصة إلى
أوزيريس (إله الموتى) وإلى
أوب واوات (ابن أوي فاتح
البوابات)، من أجل مصلحة
قرين المتوفى (كا)، كان هذا
التمثال موضوعاً (في معبد)،
كانه أحد النذور، وذلك حتى
يسمح للمتوفى بالمشاركة في
اقتسام خدمة القرايين،
المقدمة لصالح أرباب
المحراب.

إن فن تماثيل الخاصة قد أنتج خلال الأسرة الثالثة عشرة، أعمالاً جديرة بالتقدير، ففي تلك الفترة تفوق النحاتون في إسباغ الكرامة والشرف، على الشخصيات الرفيعة المستوى، والغارقة في أثوابها الفضفاضة، ففي مقابل تمثال الوزير (امي رو) في اللوفر، وهو الذي يمثل السحنة الباردة التقليدية، يمكن وضع تمثال (سوبك ام ساف)، الذي عثر عليه في أرمنت، والذي يعكس نشاط وعنفوان ورش الجنوب. بملامح وجهه الحادة، رغم تعارضها بشدة مع جسمه النمطي، والذي يبدو كما لو كان منحوتاً في أسطوانة. في نفس تلك الفترة، كانت التماثيل التي تعبّر عن شخصيات ملكية تحتذي بنماذج الأعمال الفنية لعصر (إمتحات الثالث)، فإن تقديم الملك يكون غالباً في حجم ضخم جداً، لا ينقصه النبالة، وإنما ينقصه الابتكار. وتعتبر تماثيل (سوبك حوتب) أمثلة جيدة لهذا النوع من النسخ، الذي يمكن تمييزه عن الأصل المأخوذ منه، فقط بالحجم غير المعتاد لغطاء الرأس الملكي (نيمس)، وبالنحافة المبالغ فيها للخصر.

ثالثاً : التصوير الجداري في الدولة الوسطى

ببداية الدولة الوسطى يصبح التصوير الجداري المصري فناً قائماً بذاته، حيث إنه كان في السابق يستعمل بديلاً لفنون النقش والحفر، أو مكملًا لها. إن الأجزاء المتشظية النادرة، الباقية من المصورات الجدارية التي تعود إلى زمن الدولة القديمة، تسمح لنا مع ذلك بأن نقرر، أن تقنيات هذا الفن لم تتطور بين السابق واللاحق.

التمائيل الكبيرة من الخشب

إن استعمال الخشب في صناعة التماثيل ظهر في الدولة القديمة، ولكنه عرف استعمالاً أكثر كثافة في فترة الانتقال الأول، من خلال ما يعرف باسم النماذج الخشبية، ومع ذلك فإنه فقط في بداية الدولة الوسطى، يتمكن كبار الموظفين المحليين في الأقاليم، خاصة في أسيوط في مصر الوسطى، من أن ينحتوا لأنفسهم تماثيل جنائزية، أحياناً ذات أحجام كبيرة جداً. إن متحف اللوفر يحتفظ بتمثال من خشب السنط، باسم المستشار (نختي)، تم العثور عليه داخل حنية المقصورة في مقبرته، التي تحمل رقم ٧ بأسيوط. إن التمثال يصل طوله إلى ١٧٩ سنتيمتراً.

وهناك ما هو أكثر من ذلك، فتمثال الحاكم المحلي لأسيوط (حابي جدف أي)، الذي عاش خلال فترة حكم سيزوستريس الأول من الأسرة الثانية عشرة، يصل ارتفاعه إلى ٢٠٥ سنتيمترات. إنه أكبر تمثال خشبي معروف حتى الآن من تلك الفترة. هذا التمثال يقوم على قاعدة مرتفعة، ويمثل الشخصية في وضع السير، وهو يمسك، فيما سبق، بالصولجان والعصا، علامات ودلالات سلطته. هو يسير مغطياً رأسه بشعر مستعار مستدير الشكل، ومرتبياً تنورة عتيقة الطراز، بحزام حول الوسط، ثم إن نسب جسمه ممطوطة، باستثناء الجذع الذي كان قد عولج بطريقة مدروسة، ثم إن الوجه كذلك يحتفظ بقدرة

قوية على التعبير، تترك فينا الانطباع بأنه نال هو أيضاً الكثير من الاعتناء. ومن المؤكد تقريباً أن طبقة من الجص الملون، كانت تغطي التمثال كله، وإن اسم وألقاب هذا الحاكم المحلي كان مكتوباً على قاعدة التمثال.

تم اكتشاف هذا التمثال عام ١٩١٦، في الحنية المحورية بمقصورة مقبرة (حابي جدف أي)، المحفورة في جبانة أسيوط، حيث وجدت تماثيل أخرى عديدة، كانت موضوعاً هناك، ولكنها كانت أصغر حجماً. هذه المقبرة مشهورة كذلك، بفضل نصوص العقود المنحوتة، فوق الحائط الشرقي للمقصورة، والتي تضمن للمتوفى، استمرار وانتظام خدمته الجنائزية بعد وفاته.

لم تكن التماثيل الخشبية الكبيرة، وفقاً على المدنيين، تشهد بذلك تحفة في المتحف المصري، ففي عام ١٨٩٤، وفي موقع دهشور بالقرب من (هرم إمنحات) الثالث، اكتشفت مقبرة ذات حجرتين، كانت قد أعدت للمدعو (أوو ايوب رع حور)، وهو أحد قراعين الأسرة ١٢ أو الأسرة ١٣، وكانت تحتوي عند اكتشافها على ناووس خشبي كان متروكاً ملقياً ممدداً على الأرض، عثر بداخله على تمثال القرين (كا) للملك، ويبلغ



تمثال حابي جدف أي
جبانة أسيوط - بالقرب من
مقبرة حابي جدف أي
دولة وسطى - أسرة ١٢
حكم سيزوستريس ١
خشب سنط - ارتفاع ٢٢٨ سم
باريس - متحف اللوفر
إن خطة بناء المقصورة
المهيبية لهذا الحاكم المحلي،
كانت قد نشرت علمياً سنة
١٨٠٩، قبل أن تهدم. كانت
منحوتة في الجبل، وتحتوي
على دهليز عريض، يؤدي
إلى ثلاث مقاصير، من بينها
كانت فقط حنية المقصورة
الوسطى، الواقعة على محور
الدهليز، ذات الارتفاع الكافي
الذي يسمح باستقبال هذا
التمثال.

طوله ١٧٠ سنتيمترًا، ويبدو فيه الملك في وضع السير، ممسكًا كما كان ينبغي، بالصولجان والعصا، وكانت عيناه مكفتتين. ولديه لحية مستعارة من النوع المجدول، كما أنه كان يضع على رأسه شعر رأس مستعارًا مجزأً ثلاثي الأجزاء، فوقه كان هناك رمز ال (كا)، وهما الذراعان المرفوعتان، كما كان مرتدياً تنورة ثلاثية الأجزاء. كانت هناك آثار تذهيب (إضافة طبقة ذهبية) على الشعر المستعار، وعلى الحاجبين والجفنين، وعلى اللحية، والحلمتين، والأظافر، والتنورة. كان التمثال في السابق مغطى بطبقة رقيقة من الجص، سقطت لاحقًا وتفتت إلى ذرات من تراب.

إن وجود هذه التنورة الشبيهة بتلك التي كان يرتديها إله النيل، والتي ارتداها كذلك آلهة آخرون، كانت مهمتهم هي تجسيد الخصوبة، وكذلك حقيقة وجود سابق لطبقة من الجص الملون باللون الأخضر، ووجود مائدة وهمية للقرابين، موضوعة أسفل التمثال، كل هذه الدلالات تجعلنا نعتقد، أن هذا التمثال كان يجب عليه، بطريقة سحرية ما، أن ينتج أو يولد أو يعيد تخليق، القرابين الغذائية اللازمة لبقاء المتوفى على قيد الحياة.

تمثال القرين (كا)
في هيكل خشبي (ناوس)
للملك آو إيب حور
دهشور - دولة وسطى
أسرة ١٣ - خشب وتذهيب
ارتفاع ٢٠٧ سم للناوس
و ١٧٠ للتمثال
القاهرة - المتحف المصري

إن الذراعين المرفوعتين فوق الرأس، يكوّنان العلامة الهيروغليفية (كا)، والتي تشير إلى قرين أو بديل الشخص وهو عنصر جوهري في الحياة، إذ بعد الموت تستمر (كا) في الحياة، ويحق لها أن تحصل على الهواء والماء والغذاء، في شكل رسومات أو في صياغة عبارات. (كا) تتجسد في تمثال المتوفى الموضوع في مقبرته.



إن التصاویر الجدارية الملونة، التي كانت تزين المقابر، لم تكن توضع مباشرة فوق الجدران، وإنما كانت توضع على طبقة من الطمي، مغطاة بطبقة أخرى رقيقة من الجص، وفي بعض الأحيان كانت طبقة الجص توضع مباشرة فوق الجدران الحجرية، وفوق هذا السطح الأبيض الناعم كان الفنان يبدأ عمله أولاً تحديد الخطوط الأفقية، لضبط المدى الخاص بكل موضوع من موضوعاته، مستعيناً بحبال رفيعة مدعومة باللون الأحمر، وفي داخل هذه الأطر الأفقية يتم رسم المناظر، التي ستكون ممثلة بحيث يعلو بعضها بعضاً، على المستوى الرأسي. هذه المناظر ترسم بحيث يكون هناك نوع من الاستمرارية بين أحداثها المختلفة.

ومثل الحال مع الكتابات الهيروغليفية المكملّة للمناظر، فإن هذه المناظر كان من الممكن أن تكون مرسومة في اتجاهين مختلفين حول محور رأسي، بشكل يكون فيه قدر من التماثل والتناظر على جانبي المحور الرأسي، الذي قد يكون باباً أو قد يكون حنية محتوية على تماثل. (أي أن هذه المناظر على يمين الباب تكون من اليمين إلى اليسار في حين أنها على يسار الباب تكون من اليسار إلى اليمين). وكان على الكتبة الذي يضيفون كتاباتهم أن يضيفوها على حواف المناظر وعلى أطرافها الخارجية، متتبعين الإطار الخارجي لهذه المناظر، من أشكال مرسومة أو زخارف، وكانوا يكتبون باستعمال ريشة بسيطة، مصنوعة من عصا صغيرة ذات طرف مقروض، من فرع نبات الأسفل، وهو نبات عشبي كان يستعمل في صنع السلال. وإذا كانوا لا يريدون ترك خلفيات المناظر بيضاء، كانوا يفرشون الألوان الرمادية أو الترابية أو السوداء، باستعمال عروق سعف النخيل أو الخوص، وبذلك يتمكنون من إبراز الأشكال المرسومة، تلك الأشكال التي كانت تنفذ بخامات ومواد بسيطة إلى حد الإدهاش، ريش رسم من جذوع الأشجار والعناصر النباتية، ثم قواقع وشقوق الخزف لإذابة وتخفيف مساحيق الألوان، في ماء مضاف إليه الصمغ.

في الأغلب الأعم كانت الألوان من أصول معدنية، فمن المغرة، مادة تراب الأرض، الصحراء أو الجبل، كان اللونان الأصفر والأحمر، ومن أحجار الطباشير أو الجص كان اللون الأبيض، ومن أكاسيد النحاس الطبيعية كان اللونان الأزرق والأخضر، ومن السناج، الهباب، الناتج عن احتراق المواد المختلفة كان اللون الأسود. هذه المجموعة من الألوان ذات الدرجات اللونية الصريحة، كان يمكن الحصول منها على ظلالها المختلفة، عن طريق مزج مساحيقها سمعياً بدقة. وهكذا كان الفنان المصري قادراً على اللعب بالألوان، وكذلك على اللعب على تناقضات الألوان، إذ تفوق في عملية إظهار أحد الألوان بتقريبه من الأسود أو الأبيض أو الرمادي.

مناظر صيد وقتص

بني حسن - مقبرة رقم ٣

لخنوم حوتب ٣

دولة وسطى - أسرة ١٢

الحائط الشرقي

في الموقع

إن المناظر المرسومة على هذا الحائط تتوزع حول الحنية المحورية، التي كانت تحتوي على تماثل المتوفى، ففي كل من الناحيتين ترى المتوفى يركز كل اهتمامه، في ادغال البردي، على صيد العصافير من ناحية، وعلى صيد السمك بالحربة ذات الخطاف من الناحية الأخرى. أما أعلى الباب المؤدي إلى الحنية، فنرى المتوفى وهو متشغل بإعداد الفخاخ، التي ستوقع بالعصافير، فوق شجرة السنط، في الأسر.

لوحة من مقبرة ايتي

الجبليين - عصر انتقال أول

تصوير جداري بالألوان

ارتفاع ٨٤ سم

تورينو - المتحف المصري

هذه الصورة الجنائزية، التي

تقدم مشهداً تقليدياً لعملية

نقل أكياس القمح، هي نموذج

توضيحي للوظيفة السحرية

للفن المصري، ولبدءاً

(الهيئة والمرئيات) (أي

الهيئة التي يريد الفنان أن

يكون عليه الشيء في مقابل

حقيقة الشيء كما هو مرئياً

في الواقع). هنا كان الفنان

قد تحاول على حقيقة استحالة

إمكانية أن نرى، الجزء

الأسفل من كيس القمح،

المتدلي إلى الجهة الأخرى

من جسم الحيوان، وبالتالي

فقد جعل هذا الجزء من

الكيس ينتصب رأسياً على

ظهر الدابة (حتى نتأكد من

وجوده).







طابور عرض الآسيويين
بني حسن - مقبرة ٢ لخنوم
حوتب ٣ - دولة وسطى
أسرة ١٢ - الحائط الشمالى
فى الموقع

مقطعات من منظر بصف
وصول قافلة، مكونة من
أربعة وثلاثين آسيوياً، بقيادة
أبيشأ، إلى بلاط
سيروسيس ٢. إن هذا
الرسم بالألوان البراقة
اللامعة، يريد أن يؤكد على
غربة هذا الجنس البشري،
وعلى غربة ملامح الوجه
والجسم وطرق التزيين.

وقد استجابت هذه اللوحات المرسومة على الجدران، كما كان الحال في النقش والحفر على الجدران، لقوانين وقواعد الفن المصري التي نجدها راسخة منذ الأسرات الأولى، فإذا كان السطح مستوياً، وأراد الفنان أن يعبر عليه عن أشكال وعن عناصر تقدمها الطبيعة في شكل متدرج، على أعماق وأبعاد مختلفة، فإن الفنان لا يستعمل قواعد المنظور من وجهة نظر الفن الكلاسيكي، ولكنه يقترب من الحلول التي تبناها الرسّامون التكهيبون.

ومثل فن النحت المصري، فإن فن التصوير الجداري المصري هو كذلك كان قد تم اعتباره فناً سحرياً، باحثاً دوماً عن الكفاءة والإتقان، إذ يلخص أو يختصر في صورة واحدة كل الجوانب المهمة لشخصية ما أو لشيء ما، يجتهد في تقديمها على أكبر قدر ممكن من الاكتمال. ولتحقيق هذا الهدف، فهو يضع العناصر معاً بحيث يكون بعضها معبراً عن وجه الشخص أو واجهة الشيء، وبعضها الآخر مرئياً من زاوية الثلاثة أرباع، وبعضها الأخير من الوضع الجانبي، بروفيل، وذلك حتى يتمكن من تقديم كل الملامح المميزة لهذا الجسم البشري معاً في الوقت نفسه.

الوجه من الوضع الجانبي (بروفيل)، يستكمل بعين في وضع المواجهة، ثم النصف العلوي للشخص في المواجهة، مظهراً كل عرضه واتساعه، في حين إننا نرى الظهر في وضع جانبي، ولا نرى إلا أحد الثديين، ثم الحوض في وضعية الثلاثة أرباع، في حين أن امتداده مع الأطراف السفلية يكون في وضعية البروفيل. وهكذا يكون وضع الأعضاء معاً بهذه الطريقة متجاهلاً تماماً كل قواعد المنظور. هذا الإنقاص والانحراف المتعمد، على أسطح مستوية، يقدم حقائق لا يمكن رؤيتها كلها معاً في الوقت نفسه، ولكن يمكننا أن نراها بطريقة متتالية، إذا نظرنا إلى الشيء نفسه من زوايا مختلفة، مرة بعد أخرى.

هذه الطريقة نفسها استعملت كذلك غالباً في تقديم عناصر معمارية أو مناظر خلوية من الطبيعة، مثلاً يمكن رسم أحد المباني السكنية بشكل مخطط، مثل ذلك الشكل الذي يمكن لمهندس معماري حديث رسمه، ولكن الأبواب والنوافذ تكون مضافة بطريقة اختزالية منحرفة، تدور حول الرسم بطول الحوائط. في حين يكون الأثاث مرسوماً داخل المبنى، كما لو كنا ننظر إليه من خلال سقف شفاف، يمكن الرؤية من خلاله. هذا المبدأ المعروف باسم (إزالة الأقنعة)، يمكن أن نعثر عليه في المناظر التي لا يتردد فيها الفنان، في إدخال عنصر موجود في خلفية الصورة بشكل غير مرئي، بحيث يقترب من مقدمة الصورة مقتحماً المنظر، إلى المستوى الأول من مستويات النظر داخل الصورة، وكأنه يمر لحظياً. وهكذا فإننا مثلاً في (بني حسن) يمكننا أن نرى الصياد القابع في دغل نبات بردي، مختبئاً لاقتناص فريسة، ونرى إلى جواره وليس بعيداً عنه، يمر الصيد الذي ينتظره، من ثغرة في دغل البردي.

الأشكال المختلفة التي تزيّن التوابيت



تابوت المدعوسبي
مصر الوسطى - البرشا
مقبرة رقم ١٥ - دولة وسطى
أسرة ١٢ - خشب ملون
ارتفاع ٦٦ سم - الجدار
الداخلي للتابوت جهة القدمين
باريس - متحف اللوفر
هذا الحوض الداخلي
المستطيل الشكل، الذي يحمل
اسم المشرف المسنول
سبيبي، كان قد تم استخراج
من إحدى الآبار العائلية
الثلاثة، التي كانت محفورة
ومعدة في جنوب مقبرة
الحاكم المحلي جحوتي
حوتب، داخل هذا التابوت
كان هناك حوضان، بالإضافة
إلى صندوق الأواني الكاثوبية
(للأحشاء)، ومائدة قرايين،
ونموذجين لمركبين، وهكذا
شغلت هذه الأشياء الحجرة
الجنائزية بأكملها.

كان التابوت يضمن حماية المومياء، مزوّدًا إياها في الوقت نفسه بالأدوات السحرية التي لا غنى عنها، لضمان إعادة الخلق، التي تعد بها الطقوس الجنائزية. في الدولة الوسطى، غالبًا ما كان التابوت يصنع من الخشب، بطريقة تجمع الألواح الخشبية المقطوعة بشطف مائل، والموصولة ببعضها عن طريق تثبيت أوتاد خشبية، في الفراغات الموجودة فيما بينها. هذا التابوت قد يتكون من حوض واحد مستطيل، أو من عدة أحواض مستطيلة، متناقصة الحجم، الصغير منها داخل الكبير.

ثم إن النقش الموجود على السطح الخارجي للتابوت، والمرسوم بالألوان على طبقة من الجص، يتضمن إلى جوار الكتابات، شكلًا يمثل بابًا وهميًا، تعلوه عينان من عيون الحراسة والسهر على حماية الموتى، من المعروفة باسم (أود جات)، هذا الباب يكون غالبًا بالقرب من وجه المومياء. ثم إن الجوانب الداخلية للتابوت هي الأخرى، والتي يحدّها الإفريز (المصري)، تكون كلها منقوشة بطريقة محددة، من أعلى إلى أسفل : صيغ التقدّمات، ثم يأتي بعدها ذكر كل الأشياء والحاجيات، التي تم جمعها هنا على السطح الداخلي للتابوت، لصالح حياة المتوفى بعد الموت، وهي من أشياء وحاجيات المتوفى، التي كان يستعملها في حياته اليومية قبل الموت، مثل الصنادل / قطع الأثاث / الأواني / الحلّي / الأسلحة / الأدوات / الصولجانات / المرايات / الأقمشة، وهناك كذلك بعض الأشياء الرمزية مثل مخازن غلال / ثعبان كوبرا مقدس للحماية / تيجان ملكية / أحجية وتعاويذ وتمائم.

كل ذلك موجود على السطح الداخلي للتابوت بالإضافة إلى نصوص التوابيت، وهي نصوص موضوعة في أعمدة كتابية رأسية، يسمح وجودها للمتوفى بالسفر عبر السماء مع الإله رع، أو بالترحال عبر العالم السفلي الخاص بالإله أوزوريس. هذه النصوص هي امتداد لنصوص الأهرامات، التي تعود إلى زمن الأسرتين الخامسة والسادسة، والتي كانت قد قنّنت طقوسًا قديمة، تتعلق بالقرايين وبالعودة إلى الحياة. إن تابوتًا واحدًا كان يمكن أن يحتوي على عدة منات من العبارات والصيغ المحفوظة، من بين حوالي ١١٨٥ صيغة تم حصرها. وفي أرضية الحوض نجد نصوص (كتاب الطريقين)، الذي يحدد خريطة العالم السفلي، حيث يكون المتوفى المهتد بأخطار عديدة، محتاجًا لاستعمال صيغ سحرية فعّالة. هذه المرحلة ترمز كذلك إلى تتويج الكاهن، حيث إن المناطق التي يمر بها المتوفى هنا، تتشابه مع (وتتمثل في) أجزاء المعبد.



تقديم المصارعين

بني حسن - مقبرة رقم ٢
لأمنحت ٢ - دولة وسطى
أسرة ١٢ - الحائط الشمالي
في الموقع

ثم إن هناك طريقة أخرى كذلك، للتعبير عن المنظر مكتملا، ألا وهي الإعلان عن الأشخاص الموجودين عادة في المكان، وكأنهم واقفون بعضهم خلف بعض، وكذلك عن الأشياء، وكأنها موضوعة بعضها فوق بعض. وهكذا فإن حاملي القرابين السائرين في طابور، يمكننا أن نراهم كما لو كانوا واقفين واحداً إلى جوار الآخر. كذلك الأطعمة والمؤن المكثسة فوق مائدة، يتم عرضها رأسياً واحدة فوق الأخرى، الفواكه والخضراوات موضوعة بعضها فوق بعض، بخلو بال تام من قوانين الجاذبية الأرضية.

إن فن الرسم المصري في الواقع لا يمثل ما هو حقيقي، وإنما يمثل ما هو ضروري، وهذا هو ما يستعمل من أجله مقاييس رسم مختلفة، لأشياء مختلفة، موجودة معاً في نفس المكان، فإن الفنان يقدم دائماً المناظر والأشخاص الأكثر أهمية بمقياس رسم أكبر من ذلك الذي يستخدمه لتقديم مناظر وأشخاص أقل أهمية. وهكذا فإن المتوفى يتميز عن أفراد عائلته وعن خدمه، بكونه ممثلاً بنسب أكبر من تلك النسب المستعملة لهم. يجب أن نفهم هذه الأعراف المتفق عليها، لنتمكن من تذوق فنون التصوير الجداري في الدولة الوسطى، والتي تزيّن أساساً

المقابر الحجرية، في مصر الوسطى والعليا. وفي طيبة فإن المقبرة الوحيدة التي يمكن أن تضاف إلى هذه المجموعة هي تلك الخاصة بالوزير (أننف اوكر).

هناك مناظر كثيرة تمت استعارتها من مصاطب عصر الأهرامات، ولكن طزاجة وحيوية الدرجات اللونية، تضيف إلى هذه المناظر سحراً جديداً، وهكذا فإن رحلة الصيد التقليدية في المستنقعات، نجدها من جديد في (البرشا)، ولكن شجرة السنط تصبح رائعة المنظر بالعصافير المتعددة الألوان التي حطت على أغصانها، والتي لا يمكن أن تختفي خلف ورق الشجرة الشفاف. ثم إن إحدى مقابر (بني حسن) نالت شرف احتواء منظر سبق أن عرفناه، وهو منظر تزغيط الحيوانات، ولكنه هنا يزداد روعة وجمالاً بفضل براعة اللعب بالألوان، وذلك حيث إن الجلد الوردي اللون، لحيوان الوعل، يزداد وهجاً، بفضل وجوده بالقرب من اللونين الأبيض والأسود، اللذين استعملتا في تحديد قرون الحيوان بدقة، فهذا اللون الوردي يمتد عبر المناطق الصريحة لجلد الحيوان، مع محاولة لوضع اللون بدرجة أقل في منطقة أسفل العنق.

ثم إن هناك مناظر أخرى تلفت الانتباه أكثر بالقصص التي ترويها، مثل منظر نقل التمثال العملاق، الذي كان يزين مقبرة

الأمير (جحتوتي حوتب) في البرشا، أو منظر وصول القافلة الآسيوية، التي يرتدي أفرادها ملابس مقلمة بطول الرداء، أي بقلم طولي يمتد بطول الرداء، وقد تم تصوير وتلوين هذه الملابس بإخلاص وأمانة غير عاديين. وكذلك فإن تمثيل المعمار الحربية، والتمارين الرياضية، يعتبر من أعمال الخلق الفني المميزة لهذه الفترة. إن صورة القلعة المحاصرة، أو صور المصارعين الذين يتصارعون متواجهين، اثنين اثنين، تعكس الإحساس الحاد بالتكوين والحركة، وهو الإحساس الذي يتأكد أكثر فأكثر بإيقاع الشخص، وكذلك بالتبادل الحادث بين الألوان الغامقة والفاتحة.

إن الزخارف التي تعبّر عن التقدّمات والقرابين، والملونة مباشرة على الأسطح الخشبية للتوابيت، علاوة على فائدتها العملية، فهي تعبّر كذلك عن نفس الاهتمام بالتزيين والزخرفة. في متحف بوسطن هناك لوحة من الطبيعة الصامتة، يشغل الحيز الغالب فيها، منظر بطتين بعنقين ملتويين، هذا المنظر يساوي في جماله وتناسق تشكيله وطزاجة ألوانه، أفضل المناظر الملونة في المقابر.

رابعاً: فنون المعادن في الدولة الوسطى

أحجامها، فإنها تستلهم بوضوح النماذج الحجرية السابقة عليها.

في تشكيل المعادن، ثم إن الأعمال الفنية البرونزية، رغم صغر

إن مولى التماثيل البرونزية يشهد بما وصلت إليه القدرة على التحكم

هناك تماثيل برونزية لسيدات جالسات، مثل سيدة (نانتوي) الصغيرة، وهناك كذلك تماثيل لرجال ذوي أجسام رفيعة وطويلة، وفي بعض الأحوال يكون هناك قدر أكبر من الاهتمام بهذه التماثيل الصغيرة فيتم تكفيتها بالذهب والفضة، مثل تمثال الوزير المزيّف في اللوفر، أو التمساح الثمين المحفوظ الآن في ميونخ.

لقد علمتنا الدولة القديمة، أنه منذ تلك الفترة، كان طارقو المعادن يجيدون فن تشكيل المعادن الثمينة، رغم أنه لم تصلنا منهم إلا أشياء قليلة، مثل الأثاث الجنازى لوالدة الملك (خوفو)، وبعض الحلّي الذهبية التي كانت متناثرة في كل مكان، حتى في الواحات. في المقابل فإن الدولة الوسطى، تكشف عن فترة تآلق وازدهار لفنون تشكيل المعادن وصياغة الحلّي. ففي مقابر الأميرات الملكيات، في دهشور واللاهون وهوارة، تم الكشف عن حلّي رائعة، في حين أن آخر طقم مجوهرات من تلك الفترة، وهو للسيدة (سن اب تيزي)، المدفونة في الليشست، يعطينا لمحة عن أطقم مجوهرات الخاصة.

لم يحدث في أي عصر آخر، أن يتصالح طارقو المعادن ونحاتو الأحجار الكريمة، مع تقنية فنية على هذا المستوى من الإبهار، وبذوق رفيع على هذه الدرجة

العالية من الثقة في الخطوط البسيطة، وفي اللعب بالألوان. هناك تاجا رأس قادمان من دهشور، استوحاهما الفنان من تيجان الزهور الحقيقية، التي كان المصريون البسطاء يتزينون بها في أيام الأعياد، هذان التاجان يوضّحان جيداً القدرة على التنوع في الأشكال. فأحدهما معالج بأسلوب أقرب إلى الطبيعة، إذ أنه في صورة شبكة من خيوط ذهبية خفيفة، رفيعة إلى أقصى حد ممكن، تقلد سيقان النباتات الرفيعة، التي تنمو عليها الزهور، وثمار الفاكهة، وهي منقذة بالأحجار الكريمة: التركواز (الفيروز الأزرق زرقاء البحر)، واللابيس (اللازورد بزرقة السماء)، والكورنالين (العقيق الأحمر)، وكلها بالألوان الزاهية. وفي تصميم التاج الآخر، بنفس الأحجار الكريمة ولكن بتصميم مختلف، هناك وريقات ذهبية نحيفة السمك جداً، تُرصّعها نفس الأحجار الكريمة، بتقنية الكلوازونيه، أي أن تكون هناك فواصل، أو حواجز، ذهبية رفيعة بين تلك الأحجار الكريمة، التي ترصّع الوريقات الذهبية، على أن تكون هذه الحواجز من نفس مادة الوريقات الذهبية.

إن التنفيذ يتم بطريقة هندسية سليمة محسوبة بدقة، فأزهار المرجريتا (الربيع اللؤلؤية)، تختزل إلى

دوائر، وأزهار اللوتس (بشنين الماء)، تشبه آلة القيثارة الموسيقية. ثم إننا نجد نفس بساطة التنفيذ، مع تلك الحاسة المدهشة والذوق الرفيع في اختيار الألوان، في قلادات الصدور، وفي السلاسل حول العنق، التي تتدلى منها جواهر تزيّن الصدور، كل هذه الأشكال تتم صياغتها في إطار زخرفي هندسي معماري، مع أشكال رمزية تشير إلى قوة الفرعون المطلقة، مفصلة هي الأخرى ومفصصة، ومكفّنة بالأحجار الكريمة.

ومع ذلك فإن هذا المجتمع، الذي كان قادراً على صنع كل تلك التحف الفنية، قد انحدر إلى الانحطاط والانحلال، في نهاية الأسرة الثانية عشرة، إذ تنهار السلطة الملكية بين الدسائس، ومؤامرات اغتصاب العرش المتتالية، وفترات حكم ملوك طموحين، تتبعها فترات حكم ملوك آخرين ضعاف الشخصية. وهكذا يغزو الهكسوس القادمون من الشرق شمال البلاد، ويستقرون في المناطق المهزومة، ويدعون إلى سيادة وسلطان ملوكهم. هنا تبدأ في مصر، السنوات المظلمة لفترة الانتقال الثاني، والتي تدوم من ١٧١٠ ق م إلى ١٥٤٠ ق م.



عقد يتدلى على الصدر
مفرغ يمكن تعليقه على الوجهين
دهشور - مقبرة مري رت - دولة وسطى - أسرة ١٢
حكم سيزوستريس ٣ - ذهب وعقيق وفيروز ولازورد
وجمّز - طول ٨ سم - القاهرة - المتحف المصري
إن التكوين المفرغ والتمثال على جانبي المحور
الأوسط للقطعة، يجعل التركيز كله على خرطوش
سيزوستريس ٣ الذي تحميه الآلهة أنثى النسر،
هو كذلك موضوع بين اثنين من الحيوانات الخرافية
(القشعاع الأكلف)، اللذين يتوليان دهن الأسرى
بأرجلهما. ثم إن التقنية التي وصلت هنا إلى درجة
الإجادة، تقنية استعمال الأحجار الكريمة المختلفة،
المجزأة إلى فصوص من قطع صغيرة، والتي تفصلها
عن بعضها البعض حواجز دقيقة جداً من نفس المادة
الذهبية، وهي التقنية المعروفة باسم الكلوازونيه،
تضيف إلى دقة العمل الفني، وإلى اتزان عناصره.

الفصل الثالث
الدولة الحديثة أو زمن الفتوحات
الأسرات الثامنة عشرة والتاسعة عشرة
والعشرون
(من حوالي ١٥٨٠ إلى ١٠٨٥ ق. م.)

- **العمارة**
- **الحفر والتصوير الجداري**
- **فن التماثيل**
- **الفنون الصغرى**

الدولة الحديثة

مع سقوط الدولة الوسطى، عرفت مصر للمرة الثانية في تاريخها، مرحلة اضطرابات، وهي المرحلة التي تكون غير مناسبة للإنتاج الفني، ومع ذلك فإن الهكسوس الغزاة كانوا قد حافظوا على الحياة الفكرية، كما أدخلوا بعض التعديلات التي استوعبها وهضمها المصريون، مثل استعمال الحصان الذي سيحدث تحولاً تاماً في فنون القتال، واستعمال بعض العناصر الزخرفية التي لم تكن معروفة للمصريين، حتى ذلك الوقت كالحلزون وسعيفات النخيل التي تكون بشكل راحة اليد.

ومن جديد فإن عودة الروح الوطنية تنبع من الجنوب، بفضل مقاومة أمراء الجنوب الطيبين. من أمثال كاموس وأحمس، ثم إن أحمس يغزو العاصمة أواريس، التي كان الهكسوس قد بنوها في شرق الدلتا، وتبدأ الدولة الحديثة بمجرد طردهم منها. فترة لامعة في تاريخ مصر، تتميز بازدهار فني غير مسبوق. بعد الأسرة ١٨ التي أسسها أحمس، ستأتي الأسرتان ١٩ / ٢٠، وهما اللتان قد ارتبطتا بفترة حكم الرعامسة، ويبدو أن الصدمة التي كان المصريون قد تلقوها، بسبب غزو بلادهم، كانت قد أججت فيهم حركة رد فعل قومي، وبالتالي فقد أقام الفراعنة الجدد لأنفسهم، إمبراطورية استعمارية ممتدة الأطراف، من نهر الفرات إلى السودان، إن الحوليات الملكية تصف أكداً الذهب والأحجار الكريمة، والعبيد، والعربات الحربية، والخيول، التي يعود بها ملوك مصر من غزواتهم، إما على أنها غنائم حرب، أو على أنها ضرائب سنوية. إن تدفق الثروات هذا، هو الذي يفسر لنا رخاء عيش ورفاهية تلك الفترة، وتعتبر مقبرة توت عنخ آمون، التي نجت بأعجوبة من عمليات نهب وادي الملوك، هي الوحيدة التي يمكنها أن تساعدنا على تخيل الثراء الذي لا مثيل له، لفراعنة الدولة الحديثة، وكان الأثرى (كارتر) قد اكتشفها سنة ١٩٢٢، وعرف أنها كانت المقر الأخير، لذلك الملك الصغير الذي مات في الثامنة عشرة من عمره، وإنها كانت عند اكتشافها لا تزال تحتوى الكنوز الرائعة، التي كانت قد وضعت هناك، منذ أكثر من ثلاثة آلاف عام.

إن بداية الأسرة ١٨، تشهد تقوية العلاقات مع العالم المينوي (حضارة جزيرة كريت)، وهذا ما تشهد به استعارة بعض العناصر الزخرفية المينوية، مثل ذلك الحيوان الخرافي (القشعاع الأكلف وهو مركب من حيوانات مختلفة)، بالإضافة إلى الزخارف الملونة لقلعة أواريس، والتي اكتشفت مؤخراً في الدلتا، والتي يظهر فيها الثور في ألعاب أكروباتية.

معبد آمون رع
كرنك - دولة حديثة
- الأسرتان ١٩/١٨ - منظر
المعبد فيما بين الصرح الأول
والآخر - في الموقع
يمكننا أن نميز إلى اليسار
الصرح الأول، ثم الفناء الواسع،
الذي يحتوي على معبد
قرايين رمسيس ٣، ثم صالة
الأعمدة الكبرى بصرحها،
ثم الفناء المسمى بفناء
الدولة الوسطى، وإلى أقصى
اليمن الآخر من الذي شيدته
تحتمس ٣.



ونتيجة الاحتكاك المباشر مع الحضارات المجاورة. تطورت العقليات والأذواق. وكان الرخاء قد وصل إلى جميع أفراد الشعب. إلا أن أكثر المنتفعين به كانوا كهنة آمون. وذلك لأن الملوك المعترفين بفضل الإله عليهم في انتصاراتهم. أفاضوا عليه بكرمهم. وكان آمون سيد طيبة. عاصمة الإمبراطورية. يفيض بدوره بالخير على كهنته. فيضع جزءاً من ثروة البلاد بين يدي الكاهن الأكبر.

حتى محاولة أمنحوتب الرابع (أخناتون). في تأسيس ديانة منافسة. وعبادة قرص الشمس آتون. وبناء مدينة العمارنة. هذه المحاولة ستكون بلا غد. فيما يتعلق بالمجال الديني. أي إنها لن تترك أي أثر. فالفراعنة الذين سيأتون بعده. سيستمرون من أجل آمون. في تجميل الكرنك والأقصر. أكبر المجمعات الدينية في كل الأزمان. وتحت حكم الرعامسة. كانت هناك منافسة بين طيبة والعواصم الأخرى. مثل ممفيس (منف) وبي رمسيس. ولكن تظل المنطقة الطيبية هي المكان الذي يلجأ إليه. كل ملوك الدولة الحديثة لبناء مقابرهم.

تصبح قطع التماثيل. وقطع النحت الغائر. واللوحات الحائطية الملونة. وقطع الفنون التطبيقية. أكثر عدداً بكثير. في هذا العصر عما كان عليه الحال في السابق. وتشهد كل القطع بذوق جديد. يتناقض مع الكتل الخشنة في فنون الدولة الوسطى. فالفن الجديد رشيق. ثم إنه يهتم بالزخرفة. نحن نلاحظ تطوراً. يذهب من البساطة والسمو. في عصر حتشبسوت. إلى طراز شبيه بالباروك في عصر الرعامسة. مروراً بمرحلة التمزق الحاد في عصر العمارنة. هذا الفيض الفني المتدفق صاحبه كذلك سرعة في التنفيذ.

ثم إن طراز العمارنة لن يدوم. وذلك حيث إنه كان بإيحاء وإلهام مباشر من اخناتون. الذي رغم أنه كان يمثل اتجاهات وميول الديانة الجديدة. إلا أنه في الوقت نفسه لم يقطع الصلة بالأعراف والتقاليد. فن العمارنة يتميز بدرجة كبيرة من الحرية. مع إحساس حاد بالحركة. ورغبة في تصوير المناظر العائلية. ومجموعات البشر المتحركة. إلا أن القدرة الابتكارية التي تصدمنا أكثر من غيرها في هذا الفن. هي طريقة تصوير الجسم البشري. فقد أوصل الفنانون (التعبيرية) إلى ذروتها.

هم بمحض إرادتهم. يغيرون في ملامح الوجه. ويبالغون في العيوب الجسمانية. ويؤكدون على كل العناصر العابرة. التي تعارض وتمحو الفن الكلاسيكي. فم بارز ثنائياً في جلد العنق. شقوق أسفل الأنف. إنه فاصل زمني ترفيحي مثل استراحة في مسرحية. ولا يمكن بأي حال اعتباره ثورة. ومع ذلك فإن هذا الفن يدخل في ميراث الفن المصري إسهامات جديدة. مثل الإحساس بالشفقة. ومثل الواقعية القريبة من الحقيقة. ومثل الليونة في الخطوط.

أولاً : العمارة

١- معابد الآلهة

ليس في كرنك (التشابك الأعظم) و(التداخل الغريب). الذي يتكون من المباني العديدة التي ألحق بعضها ببعض على التوالي. حيث يمكننا أن نبحث عن خطة بناء المعابد الإلهية. الخطة التي كانت قد أصبحت في ذلك الوقت من كلاسيكيات العمارة المصرية. وإنما نحن نجد هذه الخطة في معبد الأقصر. الذي كان قد تم تنفيذه على يد أمنحوتب الثالث. ثم توت عنخ آمون. ثم رمسيس الثاني.

إن المقصورة التي يأتي إليها تمثال آمون. محمولاً بجلال على مركب. ليسكنها مرة واحدة كل عام. ولمدة قصيرة. تمتد موازية للنيل. عبر طريق يكون هو أيضاً موازياً للنيل. ذلك رغم أنه عادة ما تكون المحاور الرئيسية للمعابد متعامدة على مجرى النهر. متخذة بذلك محور الاتجاه من الشرق إلى الغرب. أما هنا في معبد الأقصر فإن الحجاج يدخلون إلى المقصورة. مروراً بالطريق الموازي للنيل. وهو طريق مقدس مخصص للمواكب الدينية (دروموس). تقبع على جانبيه تماثيل أبي الهول الحجرية. طريق مقدس يقود

الدولة الحديثة

الحجاج من المعبد الكبير (كرنك) إلى المعبد الصغير (الأقصر). بحيث يستطيع الحاج أن يرى، وهو لا يزال على بعد كبير، الشكل الخارجى المميز للبوابة الهائلة الضخامة (الصرح الأعظم)، هذا الشكل يتحدد بدقة من على بعد كبير.

هذه البوابة تتكوّن من كتلة ضخمة من البناء المصمت، يقوم على كل جانب من جانبيها برج يتخذ شكل شبه المنحرف، وهو الشكل الذى يثير فى الذاكرة صورة الأفق، حيث يولد قرص الشمس كل يوم من جديد. فى جسم هذا الصرح هناك أخاديد طولية بارتفاع البناء، تثبت فيها السوارى التى تحمل فوق قمة البناء، أعلاماً مقدسة ترفرف فى الهواء.

ثم مسلتان من الجرانيت المغطى جزئياً بطبقة من الذهب، تنتصبان أمام مدخل الصرح، كما لو كانا شعاعيّ شمس متحجرين، هاتان المسلتان كان محمد على قد قدمهما إلى الملك لوى فيليب سنة ١٨٣١، ومنذ سنة ١٨٣٦ فإن واحدة منهما تزين ميدان الكونكورد فى باريس. هناك كذلك تماثيل هائلة الحجم للملك مؤسس المعبد، تقع على جانبيّ الباب الذى يقود إلى سلسلة من تتابع عدد من الأبنية المحاطة بالأروقة، ومن الصالات التى تتركز أسقفها على صفوف من الأعمدة، ثم فى عمق المعبد، فى أبعد نقطة فيه، يقع الجزء السرى، المسموح فيه بالدخول فقط للكهنة، ويحتوى على محراب بداخله هيكل، ثم بيت قرابين، المكافئ الموضوعى فيما بعد لخيمة المعبد فى الديانة اليهودية، وهنا نجد تمثال الإله، عدا ذلك فهناك مقاصير قريبة، تحيط بالمكان، واحدة منها كانت مكرّسة لطقس الولادة الإلهية للفرعون. على الجانبين تم إعداد، حنيات خاصة بممارسى طقوس خدمة الأسرار المقدسة، من خدام وكهنة المعبد، وهى الأماكن التى كانوا يضعون فيها، أشياءهم الخاصة بممارساتهم.

إن معبد الأقصر مشهور عن جداره، بجمال أعمدته المرتفعة، التى تزين قاعة مدخله (رواق أمنحوتب ٣)، وكذلك بنقاء أسلوب أعمدة الأروقة التى تحيط بأفنيته. إن أشكال تلك الأعمدة كان الفنان المصرى قد استوحاها من عناصر نباتية، وهناك نصوص مصرية من العصور المتأخرة، تقارن بين هذه الأعمدة (أبدانها وتيجانها) وبين أدغال نباتات البردى واللوتس (سيقان النباتات وزهورها)، تلك الأدغال التى تنتشر فى مناطق المستنقعات، على حواف الأرض الزراعية، هذه الوفرة من العناصر النباتية داخل المعبد، تقرّنا أكثر من بعض النصوص التى تتحدث عن خلق العالم، حيث تشرق الشمس من تويج (تاج صغير - نؤارة) زهرة لوتس، فى حين أن البردى الذى يرمز إلى

معبد الأقصر

مسلة وصرح - دولة حديثة
- أسرة ١٩ - حكم رمسيس
٢ - وطريق كباش عصر متأخر
- أسرة ٣٠ - فى الموقع
الصرح بارتفاع ٢٥ متراً، كانت تقف أمامه مسلتان، وستة تماثيل ضخمة لرمسيس
٢، منها اثنان جالسان، إن
برجتي الصرحين اللذين يحيط
بجوانبيهما أطر، ويتوجهما
كورنيش (إفريز بإطار زخرفى
وله خلق)، تبدو عليهما مناظر
من معركة قادش، بالإضافة إلى
الحزازات الرأسية التى كانت
تستقبل سوارى الأعلام، هذا
المدخل يرمز إلى الأفق، الذى
يشرق منه قرص الشمس



القوة والنشاط، ينبثق من المياه الناعسة.

إن المحارِب المصرية، قدس أقداس المعابد، بأرضياتها التى تتألق مثل الأرض المغمورة بالماء، وبأسقفها التى تمثل سماء الليل المنثورة بالنجوم، هذه المحارِب ليست مجرد تقليد ساذج للطبيعة، ولا للغز الخليفة، ولكنها صورٌ مختزلة للعالم. هنا فى هذه المحارِب، وبوساطة من الملك أو عبره أو بتدخل منه، يمكن إجراء الحوار اللازم والضرورى بين الإنسان والإله.

كل شيء هنا يساهم فى إذكاء ودعم الرمزية، من الأشكال التى اختارها المعماري مهندس البناء، إلى استعمال المواد المشحونة بالمعاني والدلالات، ومن الصور والنصوص المنحوتة على الجدران، إلى الألوان المتعارف عليها التى تبث الحياة فى كل هذا. كأننا فى ديكور يتم إعداده لإخراج مسرحية، مع استعمال اللعب بالأضواء والظلال، مع ملاحظة الارتفاع المتتالى لأرضيات المعبد، الذى يسير خطوة بخطوة مع الانخفاض المتتالى لأسقف المعبد، من مدخل المعبد إلى قدس أقداسه، إلى المحراب الذى يستريح فيه الإله، حيث خفوت الإضاءة يساعد على الراحة.

كل هذه العناصر توجد أيضاً فى معبد الكرنك، حيث جاء كل ملك من ملوك مصر منذ الدولة الوسطى إلى العصر المتأخر ليحاول أن يضيف إبداعات فنية، تسمح له بالتفوق على سابقيه من الملوك. ولهذا الغرض لم يتردد الملوك فى تفكيك آثار الملوك السابقين عليهم، وإعادة استعمال أحجارها داخل مبانيهم. ولذلك فإن استكشاف موقع معبد الكرنك أدى إلى الكشف عن العديد من المفاجآت، فقد أخرج الأثريون من باطن الأرض، الأجزاء المحطمة لمبان رائعة الجمال، تمكنوا من إعادة بناء بعضها فى الوقت الحالى، مثل مقصورة الباستر أمنحوتب ١، وكتل أحجار الكوارتز القادمة من مبنى مشابه، كانت قد أقامته الملكة حتشبسوت، وبقياء فناء محاط بالأعمدة يحمل اسم تحتمس ٤. وهكذا يمكننا أن نفهم بطريقة أفضل، كيف أن خطة بناء معبد الكرنك، كانت مركبة بشكل معقد إلى أقصى حد.

من قمة الصرح الأول، يمكننا بنظرة واحدة، أن نحيط بدائرة نفوذ الإله، حيث حكم آمون، داخل أسوار من الطوب، فتحت فيها بوابات ضخمة مصنوعة من الحجر الرملي، من هنا يمكننا أن نميز ثلاث مناطق، كل منطقة منها محاطة هى الأخرى بالأسوار فى الشمال تنتصب محارِب كانت قد أقيمت للإله مونتو، الإله القديم لطيبة، وفى الجنوب خلف أجمة من أشجار النخيل الرومانسية، تختفى الآثار المكرسة للإلهة موت زوجة آمون، وفى الوسط نجد الجزء الخاص بآمون، ذلك التابع الباذخ للصروح العملاقة والمحارِب، الذى يسير فى محورين مستقيمين متقاطعين بزاوية قائمة، يخرج عن هذا التابع بعض المقاصير الثانوية، مثل تلك المخصصة لخونصو ابن آمون. فوق هذه المساحة الشاسعة التى تبلغ حوالى ثلاثمائة ألف متر مربع، ينتصب الحطام العظيم، الذى يمكننا أن نميز فيه، ليس أقل من عشرة صروح عملاقة متتابعة، تفصل بينها صفوف الأعمدة والمسلات والتماثيل الضخمة. كل هذا يعكس قوة ونفوذ ملوك الدولة الحديثة، ويقدم أنشودة عرفان بالجميل، للإله الذى ساندتهم فى حروبهم البعيدة.

من بين الأبنية المدهشة والخارقة للعادة، يمكننا أن نذكر صالة الأعمدة الكبرى، التى بناها سيتي ١، وزخرفها ابنه رمسيس ٢، والتى يبلغ عرضها ١٠٣ أمتار وعمقها ٥٢ متراً، والتى يمكن اعتبارها أحد أكبر آثار العالم، إذ يبلغ عدد الأعمدة الموجودة، بداخل هذه الغابة من الأعمدة، ١٢٤ عموداً، على شكل نبات البردي، تاج العمود هو الزهرة وبدنه هو ساق النبات، هذه الأعمدة تعج بالكتابات وبالمناظر المحفورة على أبدانها. بحساباتنا يمكن لمئة رجل، أن يقفوا سمعياً فوق تاج العمود. ثم إن أعمدة الممر الأوسط، تفتح براعم زهراتها، على ارتفاع ٢٠ متراً، أما أعمدة الممرات الجانبية، التى لاتصلها الإضاءة الكافية التى تسمح بتفتح الزهرات، تظل براعمها مغلقة. هذه الأعمدة الجانبية تصل إلى ارتفاع ١٣ متراً. نلاحظ كذلك وجود نوافذ من نوع (الكلوسترا)، وهى درابزين حجرى يتكون من بلاطات من الحجر الرملي، طول



معبد آمون رع
كرنك - دولة حديثة - أسرة
١٩ - صالة الأعمدة - ممر
الأعمدة ذات التيجان البردية
- نافذة من نوع كلوسترا - في
الموقع
إن هذه النوافذ الكلوسترا،
المُعَدَّة في الجزء العلوي من
الممر الأوسط، وفي مستوى
أعلى من مستوى الممرات
الجانبية، كانت تسمح بإضاءة
غابة الأعمدة، ذات التيجان
النباتية، التي تقع في صالة
الأعمدة .

الواحدة خمسة أمتار تنتصب واقفة في المسافة المحصورة بين سقف
الممر الأوسط (بارتفاع ٢٠ متراً)، والسقفان الجانبيان (بارتفاع ١٣ متراً).
هذه النوافذ تسمح للشمس بالدخول إلى المعبد لإضاءة الممر الأوسط.

هذه الصالة تذكرنا بكاتدرائيات أوروبا من طراز البازيليك، ممر أوسط
وجناحان، وهو الطراز الذي يظهر لأول مرة هنا في الكرنك، في مبنى آخر
شيده تحتتمس ٣، ويقع إلى الشرق من المعبد الكبير وهو المبنى المعروف
باسم (آخ منو)، وهو يعنى (صالة الاحتفالات)، التي تحتوى على ممر أوسط،
تقف على كل جانب من جانبيه عشرة أعمدة، تشبه في شكلها أوتاد خيام
العصور السحيقة.

إن معابد الآلهة المشيَّدة من النوبة إلى الدلتا، كانت ترمز كذلك إلى
تماسك الإمبراطورية، ووحدتها العضوية، وهكذا فإن ملوك الأسرتين ١٨/١٩،
يقيمون في الجنوب، الذي كانوا قد غزوه من وقت قريب، محاربين جديدة، حيث
كانت عبادة الملوك تمارس، جنباً إلى جنب، مع عبادة الآلهة القومية، وعبادة
بعض الآلهة المحليين. هذه المعابد كانت موزعة بطريقة مرتبة، بامتداد
نهر النيل، وكان من بينها بعض المعابد الكلاسيكية، مثل معبد صُلَيْب،
الواقع إلى جنوب الشلال الثاني، والمكرّس لعبادة كل من آمون وأمنحوتب ٣.

ولكن المعابد التي تميز هذه المنطقة أكثر من غيرها، هي المعابد
المحفورة في الصخور، وإن كان بعضها يتكون من محراب (فقط) محفور
في الصخور مضافاً إليه الصرح والفناء، مثل معبد وادي السبع، وبعضها
الآخر محفور بالكامل في الصخور، وأشهرها معبدا (أبو سمبل)، وهما
المعبدان اللذان تم إنقاذهما من مياه بحيرة ناصر بفضل حركة تضامن
عالمية. أحدهما تم إهداؤه إلى الثالث (آمون / رع حور أختي / رمسيس ٢)،
والآخر إلى الملكة نفرتاري، التي اعتبرت بمثابة إعادة تجسّد للإلهة حتحور.
والاثنان محفوران في صخور الجبل، ويندمجان بشكل متناسق، مع المناظر
الطبيعية والجغرافية لبلاد النوبة.

إن الواجهة الصخرية لكل منهما، والمنحوتة بشكل صرح أمامي، مزينة في كل من الحالتين، بصف من التماثيل الضخمة، ففي حالة معبد رمسيس الثاني، هناك أربعة تماثيل ضخمة، اثنان منها على كل جانب من جانبي مدخل المعبد، تصور الملك رمسيس الثاني جالساً على عرشه، ويبلغ ارتفاع كل منها ٢٠ مترًا، في حين أن واجهة معبد نفرتاري تزينا ستة تماثيل، للملك وزوجته.

إن الأجزاء الداخلية من المعبد، تستنسخ العناصر الأساسية في المعبد الكلاسيكي، كما يمكننا أن نرى في معبد رمسيس الثاني مثلاً، حيث توجد صالة أعمدة أولى تحتوى على صفين من الأعمدة الأوزيرية (ملتصقة إلى كل عمود هناك تمثال لأوزوريس واقف في وضع المومياء، بذراعيه متقاطعتين على صدره). هذه الأعمدة هي الأخرى منحوتة في الجبل الصخري (أي في نفس الكتلة الصخرية التي نحت منها سقف المعبد وأرضيته). هذه الصالة تستدعى إلى الذاكرة الفناء المفتوح على السماء في المعبد الكلاسيكي. بعد هذه الصالة تأتي صالة أخرى ذات أعمدة مربعة المقطع، وهي التي تقودنا إلى قدس الأقداس، حيث تبرز هنا على الجدار الصخري في المواجهة، أربعة تماثيل لكل من آمون وبتاح ورع والملك المؤله.

إن ما يتبقى من موقع تل العمارنة، يكشف أن خطة بناء المحارب، التي أقامها إخناتون (أمنحوتب ٤)، لقرص الشمس آتون، مختلفة بطريقة جذرية، عن تلك الخطة الخاصة بالمعبد الكلاسيكي، ولكنها تتشابه مع ما عثرنا عليه من محارب عبادة الشمس، في (أبو صير)، المشيدة في الأسرة الخامسة، إنها مهداة إلى إله الشمس، وبالتالي فإن هذه المحارب تتميز بخاصية أن تكون بأكملها مفتوحة على السماء، أي إنها كانت بدون أسقف، حتى الأعتاب العلوية للأبواب، التي تقود من صالة إلى أخرى، تتوقف عند منتصف العتب، هكذا تتمكن أشعة النجم، من الوصول مباشرة، إلى موائد القرايين العديدة، الموزعة بامتداد الممر الأوسط، وتغمر بضوئها المذبح الكبير الموضوع في منتصف قدس الأقداس.

٢- قصور ملايين السنين

(القصر) أو (قصر ملايين السنين في طيبة الغربية). هو الاسم المصري للمعبد (المخصص لعبادة الفرعون بعد وفاته) الذي لا يختلف من جهة تكوينه وبنائه، عن المعبد التقليدي المخصص لعبادة الآلهة، الاختلاف الرئيسي هو أن تكون معابد ملايين السنين، مبنية على الضفة الغربية لنهر

واجهة المعبد الكبير في (أبو سمبل)
دولة حديثة - أسرة ١٩ - حكم رمسيس ٢ - في الموقع واجهة محفورة في الصخر تأخذ شكل الصرح الأمامي، تتقدمها أربعة تماثيل ضخمة جالسة، ترتفع إلى ٢٠ مترًا، هذه الواجهة يتوجهها إفريز يتخذ من القزوه الصغيرة عنصراً زخرفياً، وهناك فوق باب المعبد نحت بارز، يصور الإله (رع حور أختي) خارجاً من الجبل، ويحيط به إطار من العلامات الهيروغليفية، (أوسر) و(ماعت)، إنه اسم رمسيس الثاني الذي حملته منذ تنويجه (أوسر ماعت رع).



الدولة الحديثة

النيل، أمام مدينة طيبة الواقعة شرق النيل، والاختلاف الثانى هو أن تكون واقعة على الحافة، بين المناطق الزراعية من ناحية، والمناطق الصحراوية من ناحية أخرى، وذلك حيث إن الصحراء تعتبر منطقة خاصة بالموتى.

وكما كان الوضع سابقاً فى حالة معابد الوادى فى المجموعات الهرمية، التى كان يرتبط كل منها بواحدة من المقابر الملكية داخل هرم، فإن كل واحد من قصور ملايين السنين هو الآخر يرتبط باحدى مقابر الملوك، تلك التى تم إخفاؤها فى قلب الجبل، فى مكان ما على بعد بضعة كيلومترات من القصر داخل وادى الملوك، إن طقوس العبادة التى مورست هنا، كانت فى الوقت نفسه للإله آمون، وكذلك للملك الذى كان يعتبر وريثاً لآمون على الأرض، إلى هنا كان آمون يأتى كل عام، ليستريح بضعة أيام، أثناء مايسمونه (عيد الوادى الجميل).

أجمل تلك المعابد على الإطلاق، والذى كان يحمل اسم (المشرق فى البهاء) أو (الساطع فى الفخامة)، كان قد تم تشييده لواحدة من ملكات مصر النادرات، حاتشبسوت، وهو المعبد الذى يندمج تماماً مع البيئة الطبيعية المحيطة به، حيث يستند بظهره إلى المنحدرات الجبلية، فى منطقة الدير البحري. على ما يبدو فإن (سينموت)، المهندس المعماري للمعبد، وأحد المقربين إلى الملكة، كان قد استوحى بناء هذا المعبد، من مبنى آخر للملك مونتو حوتب ٢ (الأسرة ١٨)، كان يقع هو الآخر بالقرب من هذه المنحدرات الجبلية.

المعبدان يشتركان فى نفس الفكرة الرئيسية، إذ يتكون كلٌ منهما، من مدرّج مكوّن من ثلاث شرفات متتالية متتابعة، تتصل فى المنطقة الوسطى فيما بينها، بممرات منحدرية انحداراً خفيفاً، وعلى جانبي هذا المنحدر، فى كل شرفة، كانت هناك أروقة (الرواق هو صف من الأعمدة، متصلة بسقف بامتداد الصف).

إن الشرفة العليا التى كانت تزينها سابقاً التماثيل الضخمة للملكة، تقود إلى محراب محفور فى مكان عميق، داخل المنحدرات الجبلية، هذا المحراب يقع على امتداد نفس المحور الأوسط، الذى تقع عليه الممرات

معبد الملكة حتشبسوت
الدير البحري - دولة
حديثة - أسرة ١٨ - حكم
حتشبسوت - فى الموقع
إن المعبد التذكاري للملكة،
يشغل الجزء الشمالي، من
عمق الموقع المسمى الدير
البحري، حيث إنه كان هناك
معبد آخر تشييده مونتو حوتب
٢، يشغل الجزء الجنوبي من
نفس الموقع، ويعتقد أن معبد
مونتو حوتب ٢، كان قد أصبح
نموذجاً، اتذى به معمارى
المعبد الشمالى - بين هذين
المبنيين، تشيد الملكة تحتس
الثالث معبده الخاص . هذا
الموقع كان تحت حماية الربة
حتحور



المنحدرة الوسطى، والذي كان يقع عليه كذلك الطريق المؤدى إلى المعبد، تحفه تماثيل أبى الهول المحاطة بالأشجار (دروموس)، وهو الطريق الذى لم يعد له، ولا لأبى هوله ولا لأشجاره، أى وجود، إن إحدى المقصورتين الواقعتين على أحد جانبي هذا المحراب، كانت مهداة إلى والددة الملكة.

أما الشرفة الثانية (الوسطى)، فكانت فيها، على جانبيها، مقصورتان مكرستان لعبادة آلهة جنائزية، فى واحدة منهما هناك لا تزال، أعمدة مربعة المقطع بتيجان حتحورية، (بشكل رأس حتحور)، وهناك شبه واضح هنا بين رأس الملكة حتشبسوت ورأس الإلهة حتحور، وعلى نفس مستوى الشرفة الثانية، هناك رواقان، محفورة جدرانها بمجموعتين مشهورتين من النقوش والزخارف، إحداهما تحكى قصة الميلاد الإلهى للملكة حتشبسوت، والأخرى تحكى قصة الحملة التجارية التى كانت الملكة قد أرسلتها إلى بلاد بونت (الصومال؟)، بلاد البخور والروائح الطيبة، إن نقاء خطوط المعمار وتجانس

تمثالا ممتون الضخمان
كوم الحتان - معبد أمنحوتب
٣ - دولة حديثة - أسرة ١٨
- حكم أمنحوتب ٣ - فى
الموقع
هذان التمثالان الضخمان
الجالسان، بارتفاع ١٩ متراً،
كانا منحوتين كل منهما،
فى قطعة حجرية واحدة من
الكوارتز، يظهر فيهما الملك،
بالوضع التقليدى للملك
الجالس على عرشه، ذلك
العرش الذى تزين جانبيه علامة
توحيد القطرين (السما تاوى
)، إلى جوار ساقى الملك تظهر
والدته (موت موبا) وزوجته (تى
) واقفتين، وبحجم أصغر.



المدرجات بشرفاتها مع الجبل الذى تصعد فى اتجاهه، كل هذا يصنع من الدير البحرى تحفة معمارية فريدة فى نوعها، تجعل من الصعب، على بقية معابد البر الغربى فى الأقصر أن تنافسها، أو حتى أن تقارن بها.

ثم إنه كان هناك كذلك معبد لأمنحوتب الثالث، بناه من الطوب النيى، بطول قد يصل إلى ١٠٠ متر، لم يعد متبقياً منه إلا التمثالان، اللذان زيننا صرحه الأمامى، على جانبي المدخل، إن شهرتهما عبرت القرون، تحت اسم التمثالين الضخمين لممنون، فإذا كانا لا يزالان يهيمنان على الوادى، من ارتفاعهما المقدر بحوالى ٢٠ متراً، فإنهما عند شروق الشمس كل يوم، لم يعد يصدر عنهما ذلك النحيب، أو ذلك الصوت الحزين، أو تلك الشكوى التى كانت تخرج منهما فى صورة لحن بسيط، وجعلتهما يوضعان ضمن عجائب الدنيا فى العالم القديم.



وعلى مسافة بسيطة منهما، وتحت غطاء من أعشاب خضراء رومانية، يختبئ الرامسيوم، الذي يخلد ذكرى رمسيس ٢، إنه بتمثله الهائلة الحجم، التي ترقد الآن على الأرض، وكذلك بصرحه المتداعي، والتمثال العملاق الذي يزن وحده ١٠٠٠ طن، كان قد أوحى إلى الشاعر البريطاني (شيلي)، أبياتا شعرية، حزينة سوداوية، إن خطة بناء هذا المعبد هي الخطة الكلاسيكية، مع إضافة اللمسات الخاصة بكل آثار عصر الرعامسة، مما يجعل العظمة مضاعفة.

في كل مكان حول المعبد، نجد المزيد من المباني بالطوب الأحمر ما زالت آثارها باقية، ورش عمل، منازل كهنة، بالإضافة إلى بقايا قصر ملكي، له ثلاثة أبواب، تؤدي إليه من الفناء الأول للمعبد، هناك بعض المباني الشبيهة بتلك التي نجدها في الرامسيوم، موجودة كذلك في مدينة هابو، أهم معابد الأسرة ٢٠، وهو في حالة حفظ جيدة جداً، والسور الذي يحيط به كان قد استوحى بعض عناصره المعمارية، من طراز القلاع والتحصينات السورية المعاصر له، والتي كان الملك قد رآها هناك، أثناء إحدى حملاته العسكرية، إن بوابته المرتفعة المستننة المحززة، ذات الطوابق والشرفات، التي تقع في الجنوب الشرقي للمعبد، أطلق عليها الأثريون اسم (الميجدول)، وهو الاسم الذي يطلق على شبيهاها في الحضارات الشرقية.

أما فيما يتعلق بمعبد سيتي ١ في أبيدوس، المدينة المقدسة لأوزيريس، فإن الاسم الذي يجدر به هو (قصر ملايين السنين)، يتكون هذا المعبد من مبنيين متلاصقين : أولهما هو مبنى تحت مستوى الأرض، يمكن تفسيره بكونه، مقبرة افتراضية رمزية، خالية من الجثة، يكون فيها الملك افتراضياً في حماية آلهة الموتى، إن الممر الطويل لهذا المبنى سيكون غالباً، مستوحى من ممرات مقابر وادي الملوك، وهو ينحدر بزاوية ميل بسيطة، نحو غرفة التابوت، وهي الغرفة التي غزتها المياه الجوفية الآن تماماً، ينبغي لنا أن نتخيل هذا المبنى، هذه المجموعة الجنائزية، وهي مغطاة بتل صغير مزروع بالأشجار، وهو الوضع الذي يسمح لها بالتشابه مع مقبرة أوزيريس، كما وصفها النصوص.

معابد مدينة هابو
معابد للأسرة ١٨ - معبد
تذكاري لرمسيس ٣ أسرة ١٩
- في الموقع
في هذه المجموعة الواسعة
من المعابد، هناك معبد أول
إلى اليمين، كانت الأسرة ١٨
قد شيدته من أجل آمون،
بواسطة كل من حتشبسوت
وتحتمس ٣، ثم في الأسرة
١٩ جاء رمسيس ٣، ليحافظ
عليه، ويسوى الأرض خلفه،
ليبنى عليها معبده الجنائزي
(إلى اليسار في الصورة)، ثم
أضاف إليه قصراً ملكياً، وأحاط
المجموعة بأسوار محصنة.

ملنصقًا بهذه المقبرة التحت أرضية، يوجد المبنى الثاني، وهو المعبد المبنى بالحجر الجيري النقي، حيث كان يمكن الاحتفال بعبادة الملك سيتي ١. المتوحد مع إله أبيدوس. هناك فناءان وصالتا أعمدة، تسبق الوصول إلى سبعة محاريب، تم تكريسها وتخصيصها، لعبادة سبعة آلهة، هم على التوالي : سيتي ١، ثم ثالوث أبيدوس، أوزوريس وإيزيس وحورس، ثم كبار آلهة الإمبراطورية، بتاح ورع حور أختي وآمون. في نهاية عمق المعبد، هناك مقصورة طويلة، مخصصة لعبادة أوزوريس / سوكر، وهو أوزوريس المتوحد بسوكر (سوكر هو اسم الإله التمساح الذي كان إلهاً للموتى في الدولة القديمة قبل أوزوريس، ومنه اشتق اسم سقارة). هنا كانت تجرى طقوس نادرة لعبادة إلهية نادرة.

٣- وادي الملوك

في الدولة الحديثة يهجر الملوك الشكل الهرمي التقليدي لمقابرهم (وهو الشكل الذي ساد خلال الدولتين القديمة والوسطى)، وبدلاً منه أعدوا مقابرهم السرية، المحفورة في صخور منحدرات جبال طيبة الغربية، فبدية من تحتمس ١، كانت كل مقابر الملوك محفورة على جوانب مضيق جبلي برى مهجور تحرقه الشمس طوال النهار، هو وادي الملوك الشهير الذي يعلوه الجبل في شكل هرمي، وهو موضع يسمح بالاعتقاد، إن الاختيار لم يكن عشوائياً، وذلك بالإضافة إلى كونه يقع غرب مدينة طيبة، حيث يقع عالم الموتى، عند المصريين في كل الأزمنة.

ثم إن ساكن مدينة طيبة التي تشغل الضفة الشرقية للنهر يستطيع كل مساء أن ينظر عبر النهر إلى الضفة الغربية التي تمتد عليها الجبانة، ليرى الشمس وهي تختفي وتموت، وحيث إن المتوفى في مصر القديمة، كان يتوحد مع الشمس في موتها اليومي، ثم يشاركها رحلتها عبر العالم الآخر، فإنه كان يأمل كذلك، في مشاركتها لحظة ردة الروح إليها، صباح كل يوم جديد، لحظة الشروق.

سبب أخير لوجود وادي الملوك في موقعه هذا، ألا وهو إن ربة الغرب، الإلهة حتحور كانت تعطى الحماية لكل قاطنى الغرب، وكانت تظهر لهم أحياناً في صورة بقرة، تخرج من الجبل الغربي، لتكون في استقبال الموتى من أهل الغرب الجدد.

وإذا كانت المقابر الثمانية والخمسون، الواقعة في وادي الملوك، لا تتشابه تماماً فيما بينها، فإنها على الأقل تشتمل كلها، على ممر طويل منحدر إلى صالة الناбот، هذا الممر الذي يبلغ أحياناً ١٠٠ متر طولاً، والذي يشبه إلى حد ما، الممرات داخل الأهرامات في الزمن القديم، كان لا يتخذ نفس خط السير في كل المقابر فكان أحياناً ينحرف بهيل عن الخط المستقيم، وكان أحياناً أخرى يظل مستقيماً إلى أن تكسره زاوية قائمة، في منتصف المسافة أو أكثر أو أقل، ثم منذ زمن الملك حور محب، يتخذ هذا الممر شكل آلة الناي الموسيقية، أو شكل الأنبوبة أو القناة الإغريقية.

أما جدران المقابر فتزينها مناظر ملونة ونصوص، تشير إلى رحلة الملك المتوفى في العالم الآخر، تلك الرحلة التي يقطعها مع الإله الشمس، وقبل أن يصل الممر إلى حجرة الدفن، يعترضه بئر مخفية عميقة، يقطع على الزائر الطريق، ليمنعه من دخول حجرة الدفن، حيث يرقد الفرعون مستريحاً، في حماية تابوت حجري صلب، في عمق حجرة الدفن، ذات الأعمدة أحياناً، والمسبوقة بحجرات أخرى، هذه البئر تلعب دوراً شبيهاً بالدور الذي كانت الحواجز الحجرية تلعبه في ممرات الأهرامات.

أما الباب الرئيسى للمقبرة، بعد الانتهاء من مراسم الدفن، فكان ينحت في الحجر ويختتم بالختم الملكي، وذلك هو السبب، في الاسم الحالي لهذا المكان المقفر (بيبان الملوك)، ثم إننا هنا لا نكون بعيدين، عن الوادي الآخر، الذي أخفيت بداخله، مومياءات الملكات والأمراء، طابور العرض الآخر الذي أعطاه العرب اسم (بيبان الحريم)، وهو ما نسميه حالياً (وادي الملكات)، حيث أجمل المقابر، هي تلك التي تخص نفرتاري، أكبر زوجات رمسيس ١.

الآثار الجنائزية الكامل لتوت عنخ آمون



قناع جنائزي

طيبة الغربية - وادي الملوك
- مقبرة رقم ف ر ٦٢ - دولة
حديثة - أسرة ١٨ - حكم توت
عنخ آمون - ذهب وتكفيت
- ارتفاع ٥٤ سم - القاهرة
- المتحف المصري.

جنائزي، وصناديق وملابس وعجلات حربية وأدوات طبخ مختلفة، وفيض من الحلوى، ولكن دون ورقة بردى واحدة مكتوبة. إن الدراسة والبحث يثبتان، أن العديد من هذه القطع لم يكن المقصود بها هو هذا الملك الشاب، وهكذا فإن مروحة بالريش وصندوق، يحملان اسم إخناتون، والسواح تخص الأميرتين (ميريت آتون) و(ماكيث آتون)، بالإضافة إلى الأواني العديدة التي تحمل اسم امنحوتب ٣، وآلات إيقاع خشبية صغيرة تحمل اسم الملكة تي، وتمثيل مجيبين (شوابتي) قدمت كهدايا من (مايا) ومن (نخت مين)، بعض هذه الأشياء كانت قد اغتصبت من أجل الملك الشاب، نذكر مثلاً التابوت الخشبي الثاني، وكذلك إحدى أواني الأحشاء الأربع، وأغطية الأواني الكانوبية، وتمثال للملك على ظهر نمر، ثم إن ظهر كرسي العرش، تم تصحيح الكتابات التي كانت عليه، والتي كانت تحمل اسمي (كيا) و(سمنخ كا رع).

إن المومياء الملكية كان قد وُضع لحمايتها ترتيباً خاص، يتكوّن من ثلاثة نعوش خشبية بأشكال آدمية، يدخل الصغير منها في داخل المتوسط، ويدخل الاثنان معاً في داخل الكبير ثم في داخل تابوت من حجر الكوارتز الأحمر موضوعاً داخل أربع مقاصير من الخشب المذهب، إن التابوت من حجر

هي المقبرة التي اكتشفها هوارد كارتر، واللورد كارنارفون، سنة ١٩٢٢، وحملت رقم ف ر ٦٢، للفرعون توت عنخ آمون، وكانت عند اكتشافها تقريباً لم تتعرض لأي نهب أو إتلاف، إنها تفتننا بحالة الحفظ الاستثنائية جداً لآثارها الجنائزية، يُحتمل أن يكون توت عنخ آمون هو ابن امنحوتب ٤ والملكة كيا (زوجة ثانوية)، ثم إنه سيحكم ملكاً على مصر لمدة عشر سنوات تقريباً، قبل أن يموت في عمر السابعة عشرة أو الثامنة عشرة، تم دفنه في مقبرة صغيرة جداً، بطول ٢٠ متراً وعرض ١٥ متراً، خطة بنائها بسيطة جداً، سلم ثم ممر ثم حجرة سابقة لحجرة الدفن بشكل مستطيل، تؤدي من ناحية إلى حجرة أخرى ملحقة بها، ومن ناحية أخرى إلى حجرة الدفن (الذهبية)، التي تم تزيينها على عجل، حيث ترقد المومياء ملحقة بها (الكنز).

هذه المقبرة بخطة بنائها، التي لا تنطبق على طراز العصر، هي مقبرة خاصة (ليست ملكية) تم تكييفها وتعديلها، لتناسب مع ساكنها الجديد، وكانت قبل ذلك قد اغتصبت مرة أو مرتين، إن الآثار الجنائزية يقدر بحوالي ٤٠٠٠ قطعة، منها ثلاث أسرة جنائزية، ونماذج مراكب، وكراسي عرش مختلفة، وكراسي تطوي، وكراسي أخرى منخفضة توضع عليها الأقدام، و ٤١٨ خادم



عرش وموضع قدم
طيبة الغربية - وادي
الملوك - مقبرة رقم ف
ر ٦٢ - الحجرة المؤدية
إلى حجرة الدفن - دولة
حديثه - أسرة ١٨ - حكم
توت عنخ آمون - خشب
وذهب وفضة وأحجار
كريمة - ارتفاع ١٠٢ سم
- القاهرة - المتحف
المصري

إن المقعد تزيينه رعوس
وأقدام أسود، وقد اختفت
من عليه حالياً علامات
توحيد الأرضين (سما تا
وى)، وتزين مكاني وضع
الذراعين، الإلهة الثعبان
المجنحة، والتي تضع
على رأسها التاج المزدوج
(بثنت)، أما ظهر المقعد
فيحمل حفراً بارزاً، يصور
الفرعون وهو يستقبل
مرهم التطيب، من زوجته
الصغيرة، تحت أشعة
الشمس للقرص آتون.

بالصولجان (حقاً) و(نخاخا)، إن المتوفى
الشباب يتزين بالكحل في العينين، وبغطاء
رأس ملكي (نمس)، وعلى جبهته توجد
آلهة الحماية أنثى الثعبان وأنثى النسر كما
أنه يضع علي ذقنه لحيمة مستعارة مجدولة،
وعقدًا واسعاً حول رقبته، ثم إن جسمه يكون
محاطاً بالكامل بأجنحة الآلهات (نخت)،
وادجت، إيزيس، نفتيس).

يبدو أن العقد والأساور والألتهين (نخت)
(وادجت)، كانت قد أضيفت إلى النعش الذي
كان من قبل لشخص آخر من أجل أن يصبح
شكله متناسقاً مع شكل النعشين الآخرين،
ثم إن القناع الجنائزي له نفس الملامح
المثالية النموذجية المنمطة للفرعون،
وهو من الذهب ليرمز إلى لحم، أو إلى بشرة
أجسام الآلهة، غير القابل للفساد، ثم أنه
مكفت بأحجار كريمة زرقاء وخضراء، ويقدم
رأس الملك وعليها الغطاء الملكي (نمس)،
على الجبهة أنثى الثعبان المنتصب للدفاع
عن الملك، بالإضافة إلى رأس أنثى النسر ثم
إن الأذنين مثقوبتان، وهناك كذلك طيات جلد
الرقبة المأخوذة من فن العمارة، إن الملك
يضع لحيمة مستعارة، وعقدًا ثلاثي الأفرع
مصنوعاً من، أقراص من الذهب، وأخرى
من الخزف، على ظهر النعش يوجد
الفصل رقم ١٥١ من كتاب (الخروج
نهاراً)، منحوتاً نحتاً غائراً.

الكوارتز كان قد تم تعديله من نموذج قديم،
وتم تغيير النصوص والزخارف التي كانت
عليه، وهو في موقع المقبرة ذاته، ثم إن أكبر
النعوش الخشبية الثلاثة، وكذلك القناع
الجنائزي، هما القطعتان الأكثر
رمزية، في كل هذا الأثاث،
والأكثر تعبيراً عن الملك
الشباب.

أما أصغر هذه النعوش
الثلاثة، وهو ذلك الذي
كان يحمي المومياة
مباشرة، يظهر فيه
الملك كما لو كان
يتخذ مظهر الإله
أوزوريس، في
شكل مومياة،
بأذرع متقاطعة
على الصدر
وأيسدي
ممسكة



تمثال للملك فوق ظهر نمر
مفترس

طيبة الغربية - وادي
الملوك - المقبرة رقم ف
ر ٦٢ - الكلز - دولة حديثه
- أسرة ١٨ - حكم توت
عنخ آمون - خشب وذهب
- ارتفاع ٨٥ سم - القاهرة
- المتحف المصري
رغم إنه يمكن مقارنة هذا
التمثال بالنسخة الشقيقة
منه، لكن النسخة التي
أمامنا هنا بالبطن البارز
والشففتين الشهوانيتين،
كان من الممكن أن يكون
قد تم لحيته لملكة من
العمارة (وليس لملك).

المقبرة مشهورة بتألق ألوانها. ثم إن خطة بنائها تذكرنا بخطة بناء مقبرة زوجها.

٤ - مقابر الخاصة في المنطقة الطيبة

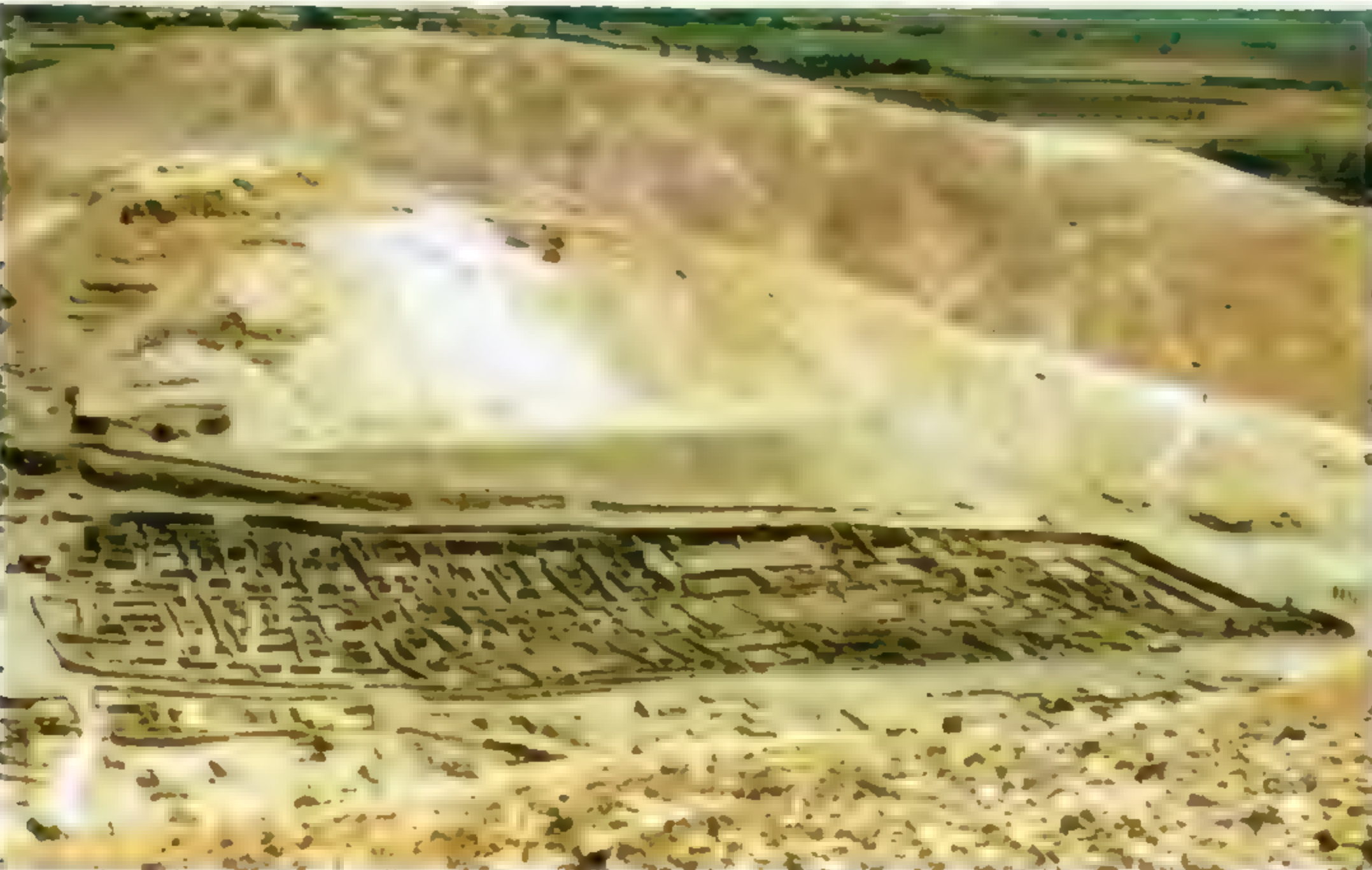
تتوزع تلك المقابر على الضفة الغربية لطيبة، بين تلّ (دراع أبو النجا)، والوادي الصغير في دير المدينة. وهي تعطينا صورة دقيقة لمقابر الدولة الحديثة. يبلغ عددها أكثر من ٤٠٠ مقبرة. ويخصّ أغلبها نبلاء ذلك الزمان. هناك أولاً فناء، ثم تأتي واجهة المقبرة، التي تزينها شواهد قبور تذكارية، ثم ندخل إلى المقصورة، المحفورة في المنحدرات الجبلية، وهي عبارة عن صالة كبيرة تتصل بممر، يؤدي إلى الجزء الخلفي الداخلي، حيث وضعت تماثيل المتوفى، الذي يستريح في حجرة دفن تحت الأرض، لا نستطيع الوصول إليها إلا عن طريق بئر محفورة رأسياً في عمق الطبقة الصخرية. إن الألوان الحية والطازجة التي تغطي الجدران، تحفظ ذكرى حياة سعيدة، دارت أحداثها في إطار من الفخامة والرفاهية.

في دير المدينة توجد مقابر الفنيين، الذين كانوا يعملون في وادي الملوك، وهي مقابر ذات معمار مبتكر إذ إن لها صرماً أمامياً مصغراً (لعبة)، يؤدي إلى فناء كالمعتاد، إلا أن المقصورة يعلوها شكل هرمي مصغر هو الآخر (هرم)، قد يكون من الطوب أو من الحجر الجيري، وقد يكون محفوراً عليه شكلاً يمثل المتوفى وهو يتعبد للشمس.

٥ - المدن والقرى في الدولة الحديثة

إن دير المدينة يحتفظ كذلك، بأطلال المنازل، التي عاش فيها الكتبة والرستامون والنحاتون والعاملون في المحاجر الذين كانوا يعملون يوماً بعد يوم، في إعداد وتجهيز المقبرة الملكية. إن قرية دير المدينة التي كان قد تم تأسيسها في بداية الأسرة ١٨، كانت على زمن رمسيس ٢، تتضمن أربعين منزلاً بسيطاً جداً، وسيزداد عدد المنازل فيما بعد، وهي منازل مبنية بالحجر الجاف، وتتكون من مدخل يرتفع على منصة، عن مستوى الشارع، يؤدي إلى صالة استقبال، محلاة بعمود أو اثنين، وخلف هذه الصالة هناك مطبخ وحجرة نوم. هذه القرية بمنازلها الصغيرة، كانت تنقسم إلى قسمين، بواسطة شارع مركزي يمر بمنتصف القرية، كما كان هناك سور يحيط بها تماماً، في شكل جدار مبني.

عدا بعض الوثائق المكتوبة والمثيرة جداً للاهتمام، فإن التنقيب الأثري في القرية قد كشف عن، المئات من قطع الشقافة المصوّرة، وقطع الفخار المكسور وأجزاء مكسورة من الحجر الجيري، كانت لا تزال تحمل تجارب رسم (اسكتشات)، لبعض الفنانين، إن هذه الرسومات تتصدى لموضوعات جديدة، بعضها ساخر وبعضها عائلي، تم تنفيذها بقدر من الحرية، وبطريقة أشبه بالرسم التقريبي التلميحى (الكروكى)، هذه الحرية في التعبير، لم



قرية العمال الفنيين في
الجبانة الغربية
دير المدينة - دولة حديثة
- الأسرتان ٢٠/١٩ - في
الموقع
إن القرية التي تتكون من
صفوف من المنازل، كان يحيط
بها سور عازل، إن خطة بناء
المنزل هي أن يتكون من أربع
حجرات متتابعة، واحدة وراء
الأخرى، الممر وبه محراب
منزلي، ثم صالة رئيسية، ثم
عرفة نوم، ثم مطبخ، وذلك
بالإضافة إلى مخزن تحت الأرض
وشرفة.

يكن الفن الرسمي يسمح لنا بالاعتقاد في وجودها.

أما مدينة العمارنة الجديدة، التي كان إخناتون قد بناها، فقد جمعت بين منازل العمال، والفيلات والقصور، حسب خطة تشهد باهتمام واضح بالتخطيط العمراني. فهناك ثلاثة شوارع كبيرة متوازية، وموازية للنيل، شكلت إطاراً تخطيطياً للمدينة، مع العديد من الطرق الثانوية. في الشمال يقع حيّ التجار، وأصحاب المحلات الصغيرة، ويجمع بعض المنازل المتواضعة. وفي الجنوب، كانت منازل كبار الموظفين، ترتفع في وسط حدائق مزهرة لطيفة، مزروعة بأشجار النخيل والسنت والجميز وتجميلها برك مائية، حيث كان المنزل الكبير الذي يقيم فيه سيد المكان، يحيط به عدد من المباني الخاصة، بالمطبخ ومساكن الخدم وأماكن الحيوانات، وكذلك مخازن المؤن وصوامع الغلال.

وعادة ما ينقسم المنزل الكبير، إلى القسمين التقليديين للمنزل المصري، القسم الخاص بالاستقبال، والقسم الخاص بأهل المنزل. الاستقبال يكون عادة في الطابق الأرضي، وشقق أهل المنزل تكون في الطابق الأول، وفيها نجد عادة كل وسائل الراحة المتاحة، ففيها قاعة لطقس الوضوء، حيث توجد أحجار مفلطحة مسطحة، محفورة على سطحها مسارب، قنوات صغيرة لتسريب المياه، وهناك كذلك حجرات منعزلة لقضاء الحاجة، مزودة بمقاعد ثابتة أو متحركة.

ويقع القصر الملكي في منتصف المدينة، الذي من أجل بنائه تم استعمال الحجر بكثرة، وكان يشتمل على جزء رسمي، بفناء تزيّنه تماثيل ملكية، ثم بهو له شرفة، كان يمكن للملك وأسرته من خلالها (الظهور أمام الجمهور)، ثم فيما وراء ذلك كان هناك المزيد من الأفنية الواحد بعد الآخر، ثم تأتي صالة هائلة بها ٤٨ عموداً، ثم مبنى واسع به المزيد من صالات الأعمدة، إلا أن الشقق الخاصة بالعائلة الملكية، والحدائق المحيطة بها، كانت تقع على الجانب الآخر من الشارع الرئيسي، تلك الشقق كانت متصلة بمجموعة المباني الرسمية، عن طريق كوبرى عبر الشارع الرئيسي.

إن أطلال العمارنة، مثل أطلال (ملقطة)، حيث أقام الملك أمنحوتب ٣، قد أزاحت الستار عن حقيقة، إن أرضيات وجدران، القصور الملكية فيهما، كانت تغطيها الرسوم الملونة، أو النقوش المكفّنة بالخزف الملون. وقد عثرنا كذلك على مربعات مزخرفة في مدينة هابو، حيث كان لرمسيس ٣ (موضع قدم) أي (مكان إقامة)، لصق المعبد، ويحتوى هو كذلك على شرفة (الظهور أمام الجمهور)، نفس الأرضيات والجدران كانت في قنطير بالدلتا، حيث نقل ملوك الرعامسة مقارهم، قبل الانتهاء من هذا الفصل يجب ذكر أنه، كان قد تم العثور في ورشة نحات بتل العمارنة، على التمثال النصفى الشهير للملكة نفرتيتي، المحفوظ الآن في متحف برلين.

ثانياً : النحت الجداري والتصوير الملون

كما في الماضي، فإن معابد ومقابر الدولة الحديثة، كانت قد زيّنت بزخارف منحوتة أو مرسومة بالألوان، كان النحت الجداري، يعيد تصوير نفس المناظر التقليدية، لطقوس العبادة التي يمارسها الملك أمام الآلهة، ومع ذلك فنحن نشاهد ظهور موضوعات جديدة، مثل الإشارة إلى أعمال الملك العظيمة التي يسعده تسجيلها، فعلى الحوائط الخارجية للمعابد، وعلى واجهات صروحها الضخمة، كانت النصوص تصف الرحلات والبعثات إلى البلاد البعيدة، والحمالات العسكرية المنتصرة، بفضل العناية الإلهية.

إلا أن الحوائط القابلة للتفتت، في المقابر المحفورة في الحجر الجيري في طيبة، كانت تغطى وتسوى بطبقة من الجبس أو الطمي، ثم تزيّن بالرسوم الملونة، ولكن الفنان كان قد استعمل طريقة النحت الجداري، في بعض المقابر الملكية، وبعض المقابر التي تخصّ وزراء أو موظفين كبار بشرط أن تكون قد تم حفرها، في طبقات حجرية أكثر صلابة.

وفي حين إن جدران مقابر وادي الملوك، كانت مزينة بمناظر دينية، فإن

قرايين غذائية

مقصورة مقبر تب آمون - دولة
حديثة - أسرة ١٨ - جص - لندن
- المتحف البريطاني
عدا مسألة ثراء الألوان . فإن
التفاصيل تبين . حسب نظرية
(الهيئات والرثيات) . اللون
الغذائية المقدمة . وهي مكوة
فوق الحصى المطوى . والأواني
الموضوعة فوق الكراسي
الصغيرة.

معبد آمون رع

الصرح السابع - كرنك - دولة
حديثة - أسرة ١٨ - حكم
تحتتمس ٣ - تحت جدارى غائر
- يصور الفرعون وهو يحطم
أعداءه - فى الموقع
إن الفرعون مصور بحجم مبالغ
فيه. يتوجه التاج الأحمر. هو
يضرب بمقمعته (دبوس قتال)
مجموعة من الأسرى. ممسكاً
بهم من شعورهم . وفى الجرد
الأسفل. توجد قائمة أسماء
المدن المهزومة. فى خراطيش
يكون إطارها الخارجى. فى
شكل أسوار قلعة مهزومة .

مقابر الخاصة كانت تحتوي. بالإضافة إلى المناظر الدينية. على إشارات
لطيفة إلى الحياة الأرضية. تخلص إلى الأبد وبطريقة سحرية. ذكريات الأيام
السعيدة الهنية. التى عاشها المتوفى على الأرض. مثل مناظر المآدب التى
كان المدعوون إليها. يتحلون ويتزينون فيها بباقات الزهور. ويأخذهم الحماس
فيها إلى الموسيقى. فيقومون للرقص. أو مثل مناظر رحلات صيد الطيور
والأسماك فى المستنقعات.

وفى بعض المقابر كنا نرى أصحابها يستعرضون. مظاهر ثرائهم وقوتهم
ونفوذهم. ويقدمون كل ذلك فى شكل نصوص من السيرة الذاتية. تذكر
الأحداث المهمة فى حياتهم الوظيفية. ثم نرى مثلاً الوزير وهو يتسلم من
يد الملك شارات وظيفته. ثم فى منظر آخر نراه منصتاً إلى توصيات الملك.
بخصوص طريقة تنفيذ مهام وظيفته. ثم نرى وزيراً آخر وهو يستقبل. الوفود
القادمة من السودان وآسيا وجزر البحر المتوسط. وقد نرى فى نفس المقبرة
حداداً فى ورشته. أثناء انشغاله بالعمل فى نشاط.

كل هذه الأشكال تتميز بأسلوب فنى رشيق وجميل. فى إطار عام من
التناسق الكامل. فالرجال والنساء يعكسون كلهم. صورة نفس النموذج
الجمالى. أجسام شابة سامقة. بلامح ناعمة رشيقة. لوجوه فاتنة الجمال.
فيها براءة الطفولة. بعيون واسعة لوزية الشكل. كانوا غالباً يرتدون ملابس
من الكتان. عبارة عن عباءات. بأكمام واسعة وثنيات. ويضعون أغطية شعر
مستعار. بجداول لا يمكن حصر عددها. ويتزينون بحلى براق. تصور الرخاء
والفخامة التى تميزت بها تلك الفترة. ولكن رغم هذه الوحدة الفنية. من
حيث معالجة نفس الموضوعات بشكل عام. إلا أنه مع ذلك يمكننا أن نميز
مراحل مختلفة مرت بها الأساليب الفنية فى تطورها. من بداية الأسرة ١٨.
إلى نهاية عصر الرعامسة. مروراً بفترات أمنحوتب الثالث. وأمنحوتب الرابع
إخناتون.

المرحلة الأولى «من بداية الأسرة ١٨ حتى حكم أمنحوتب ٣»

إن فنانى بداية الأسرة. يحاولون العودة إلى تقاليد عصور سابقة. ويتضح ذلك
فى شاهد قبر فى أبيدوس. مهدى إلى المعبد من أحتمس محرر مصر. يبدو
فيه بوضوح الاتجاه إلى جمود الخط. وكذلك الاهتمام بالماضى العتيق. ثم
فى الدير البحري. حيث يعود الجنود. من بلاد البخور الأسطورية. واضعين على
رءوسهم أغطية رأس. قريبة الشبه بما كان
المصريون يضعونه على رءوسهم. فى زمن
الأهرامات. إلا أن حرية حركاتهم. وأجسامهم
الرشيقة التى تتبع نموذجاً محدداً بدقة.
تعلن عن حقيقة العصر الذى ينتمون إليه.
هناك صرح فى الكرنك. عليه صورة تحتتمس
٣. وهو يضرب أعداءه. وهى الصورة التى
تعتبر الممثلة للتقاليد الرسمية. للحفر
الجدارى. فى الأسرة ١٨. هى منفذة بطريقة
الحفر الغائر. وهى الطريقة التى تسمح
للإضاءة الطبيعية. بالتذبذب حول الأشكال
المنحوتة. إن المنظر يرمز إلى انتصار
الفرعون على قوى الشر والفوضى. ورغم إن
المنظر يدل على إحساس كبير بالحركة.
إلا أنه ليس منظرًا واقعياً. إن الموضوع هنا
يتعلق بممارسة طقس. أكثر منه مجرد تلاوة
نص. يستدل على ذلك من التكوين المتماثل
المتناظر للأسرى الذين يقبض عليهم
الفرعون من شعورهم.

إن فن النحت الجدارى يصل إلى قمة
نضجه وإتقانه. تحت حكم أمنحوتب ٣. فإن
مقابر أشراف عصره العظام. (رعموسا) و





الدولة الحديثة

(خرو إف) و (خع إم حات)، تقدّم لنا مناظر منحوتة بدقة كبيرة، في الحجر الجيري. وعلى بعض الجدران التي تركت غير مكتملة (في رعموسا مثلاً)، فإن بياض الحجر الجيري النقي، لم توضع عليه أية ألوان، إلا بعض اللمسات باللون الأسود، كانت كافية لتوضح نظرة عين ذات معنى خاص. إننا هنا نقع فوراً في أسر الأجسام المتناسقة، والوجوه البريئة النقية، تلك الوجوه التي يتم تجسيدها في الحجر بطريقة خفيفة ورقيقة، بخلاف التجسيم الأكثر عمقاً، لإظهار التفاصيل بدقة، في حالة أغشية الشعر المستعار والملابس المشغولة بمهارة. (انظر الصورة من مقبرة رعموسا / راموزا).

إن الأسرة ١٨ هي العصر الذهبي، لفن التصوير الجداري الملون، إن مقابر طيبة الغربية التي يصعب حصرها، هي التي تعكس أفضل من غيرها، ذلك النشاط المكثف، للرسميين والملونين، في ذلك العصر. لكن الاكتشافات الأخيرة في سقارة، تشير إلى فنانين موهوبين، كانوا يعملون بنفس الحماس، في منطقة منف. ثم إن أسلوب التصوير الجداري هو الآخر يتطور، متوازياً مع تطوّر أسلوب النحت الجداري، ثم إنه يتفوق على النحت الجداري، في مسألة التخلص بشكل أفضل، من تأثير الأعراف والتقاليد. وفي محاولة اكتشاف مصادر إلهام جديدة تخصّه وحده.

فإذا كانت المناظر الملونة لحاملي القرابين، في مقبرة المشرف (إممنحات) في طيبة، مستوحاة بشكل واضح، من مناظر مشابهة في مصاطب سقارة، فإن مقبرة (رخ مي رع)، من عصر تحتمس ٣، تقدّم لنا صورة مدهشة لخادمة صغيرة، نراها من ظهرها وهي تقدّم الشراب، بعد ذلك بقليل، في مقابر (نخت) و (متا) و (دجسر كا رع سنّب)، يتخلّى الفنانون عن الألوان الصريحة، وعن أشكال الأجسام المحددة بدقة وبخطوط واضحة، يتخلون عن ذلك من أجل، البحث في مسألة اللعب بالظلال، وفي تدرّج الألوان البارع، وفي تأثير الملابس الشفافة، الذي يتضح في العباءات ذات الثنيات، وكذلك في خصلات الشعر العابثة المتعابثة، التي تسقط على الجبهة والوجنتين، لتخفى ملامحها جزئياً.

ورغم عودة بعض الفنانين، إلى بعض الموضوعات القديمة، إلا أنهم يعالجونها برشاقة لا نظير لها، مثل منظر الصيد في المستنقعات في مقبرة (متا)، حيث نجد صورة فتاة صغيرة عارية، تميل بجسمها إلى الماء، لتلتقط زهرة لوتس، إن أعمالاً كثيرة تتحمس، لجمال أجسام الإناث، اللاتي لا



تفاصيل الصيد في
المستنقعات

مقبرة متا - رقم ت ٦٩

- دولة حديثة - أسرة ١٨

- حكم تحتمس ٤ - في

الموقع

إن التقاليد المتعارف عليها

فيما يتعلق بالألوان، والطبقية

المتعلقة بترتيب الأشخاص

في الصورة، تم احترامها، ولكن

شكل خطوط المياه المتعرجة

رأسياً، يتفق مع مبدأ (الهيئات

والمرئيات)، في حين أن

الاهتمام بتصوير الحيوانات

واضح.

يستثنى بالكاد، إلا بدثار من قماش مطويّ، مشدود إلى الجسم بحزام وسط، إن الخطوط تزداد نعومة، وذلك حتى تستطيع تقديم، الأوضاع غير المكترثة، لسيدات جميلات يتحدثن معاً، أو تقديم الحماس الشديد للراقصات ولعازفات الموسيقى، ونجد أن الفنان هنا لم يتردد، في تقديم بعضهن في وضعية المواجهة، رغم ما في ذلك من مخاطرة. ولا يمكن أن ننسى كذلك حركات النادبات الباكيات المأسوية، في المواكب الجنائزية.

تمثال ضخيم لأمنحوتب الرابع
(إخناتون)
كرنك - معبد آتون - دولة
حديثه - أسرة ١٨ - حكم
أمنحوتب ٤ إخناتون - حجر
رملي - ارتفاع ٣٩٦ سم
- القاهرة - المتحف المصري
إنه أحد التماثيل التي كانت
تزين الأعمدة، في فناء محاط
بالأعمدة، في معبد آتون
بالكرنك، وهو يصور الشكل
الفريد من نوعه، للملك في
بداية حكمه، قبل عامه
الخامس في الحكم - أمنحوتب
الرابع متوج بالآفتت والبشنت
(نوعان من التيجان الملكية)،
وممسك بالصولجانات
الملكية في يديه، وعلى
جسمه قطع من النحت البارز
تحمل خرطوشه الملكي. إلا أن
أحد دباب الصدر وضيق الخص
وبرور البطن، والأرداف السخية،
كل هذا يعطيه مظهراً أنثوياً.
أثار حوله الكثير من الجدل.



هذه الحرية تعبر عن نفسها أيضاً.
في المناظر المأخوذة من الحياة اليومية،
مثل فتيات صغيرات يتشاجرن، أو زبائن
ينتظرون دورهم عند الحلاق، ثم إن ترتيب
المناظر في خطوط ومستويات أفقية،
يعلو بعضها بعضاً، لم يعد هو الأسلوب
الوحيد، للتعامل مع مناظر مثل، منظر
التلال الصحراوية، التي تلجأ إليها بعض
الحيوانات، بالاندساس في القطيع، للنجاة
من مطاردة صياد، هذا الاهتمام المكثف
بالحياة، مع استعمال درجات ألوان أكثر
سخونة، في بداية عصر أمنحوتب ٣، يمهد
للتغيرات الثورية التي ستحدث في مجال
الفنون، خلال عصر العمارنة.

المرحلة الثانية «عصر العمارنة»

من بين اللوحات الملونة النادرة من
عصر العمارنة، والأكثر تعبيراً عن فن تلك
الفترة، هناك لوحة تصوّر طفلتين من بنات
أمنحوتب ٤، وهما عاريتان تلعبان على
وسائد، وملونتان بدرجات من اللون الأحمر. إن
العنق الطويل، والجمجمة ذات الشكل غير
الطبيعي، والأطراف الدقيقة المتناقضة
مع بطن بارز مهتلئ، هذا الوصف يتطابق
مع القواعد الفنية الجمالية للعصر،
هناك بعض التفاصيل الأخرى، مثل أصابع
اليدين التي تبدو، من زاوية الرؤية الجانبية،
كما لو كان بعضها فوق بعض، ثم بروز
عرقوب الساق، المحدّد بدقة بخط واضح،
وكذلك استعمال اللون الصدفي للأظافر،
ومع ذلك فإن غرض الفنان من إدخال كل
هذه التفاصيل إلى لوحاته، كان محاولة
تمثيل الحقيقة قدر المستطاع، وهو ما
نجده كذلك في الديكورات الملونة لمنازل العمارنة، حيث يتحرر الفنان من
التنميط التقليدي، والنمذجة المتعارف عليها، ليحاول معالجة المناظر
المستوحاة من الطبيعة، بمزيد من الواقعية، مثل أدغال البردي، أو اليمام
والحمام على خلفية من أوراق الشجر وكذلك عجول صغيرة تتقافز حول
الزهور.

ثم إن فن النحت الجداري لعصر العمارنة، هو كذلك مثل كل فنون
ذلك العصر، يعبر عن نفس الاهتمام بالحقيقة، وبالبحت عنها، إن أحجار
(التلاتات) التي لا تقع تحت الحصر، وهي كتل حجرية صغيرة، مزينة
ومنحوتة، قادمة من معابد إخناتون، التي فككها الذين خلفوه على عرش
مصر، ثم مقابر العمارنة بشواهدا، وشواهد حدود مدينة العمارنة التي
وضعت كتذكارات عند إنشائها، كلها تقريباً منقوشة بالحفر الغائر بمنظر
واحد متكرر فيها جميعاً، وهو منظر الملك تغمره أشعة قرص الشمس،
وتدور حوله مناظر أخرى جديدة، تصف الاستعدادات للأعياد الدينية.

إنها حياة مكثفة، تلك التي توحى بها مناظر الجموع، المفرطة في
الحيوية والنشاط، والتي تتدافع لتحية الملك، ثم المواكب التي يسمع
لحوافر خيولها صوت من فرط نفاد الصبر ناهيك عن مناظر لمسات الحنان
المتبادل بين الأب وبناته الأميرات، حين يتبادلون القبلات، حتى الشرائط
القماشية التي تزين أغشية الرأس الملكية، فإنها تتماوج كما لو كانت هبة
ريح، قد عبرت المنظر كله.

حتى المبالغة في تصوير الشكل غير الطبيعي، لجسم أمنحوتب ٤،
والتي يمكنها أن تصدمنا للوهلة الأولى، لم تكن، بدون أدنى شك، إلا محاولة



شاهد تذكاري عائلي
تل العمارنة - دولة حديثة
- أسرة ١٨ - حكم أمنحوتب
الرابع إخناتون - حجر جيري
- طول ٢٤ سم - برلين
- المتحف المصري
إخناتون ونفرتيتي وهما
جالسان في جوسق،
ويمسكان بالأميرات ميريت
آتون وماكت آتون وعنخ سنب
آتون، ويستقبل الجميع من
آتون علامة الحياة، إن ملامح
عصر العمارنة واضحة، قرص
الشمس ورموزه، التعبيرية،
طيّات جلد الرقبة، الأذان
المثقوبة، وأشرطة الأقمشة
المتطايرة. أمكن هنا الإيحاء
بالمنظور عن طريق التكوين
المستدير ذلك التكوين الذي
جمع بين معاني النظرات،
وبين اللحظات عبر حركات
الجسم.

لتصوير هذا الجسم ذي الطابع الخاص، بطريقة يمكن أن تقرّبه إلى الفهم، فهو جسم مختث بأطراف ضعيفة، وعنق طويل يتحمل بصعوبة الوجه الكئيب، الممطوط من الذقن. يجب علينا ألا نندهش إذا علمنا أن وجوه رجال البلاط، ووجوه بعض الشخصيات الأخرى، كانت قد تشبّعت بهذا النموذج الملكي، فقد سبق لذلك الشيء نفسه، الحدث في الماضي.

من جهة أخرى، فبعد بضع سنوات، تتلطف إلى حد ما هذه الواقعية الكابوسية، مع الاحتفاظ رغم ذلك بالحياة المحتدمة التي تميّزها، وإذا كانت فترة العمارنة، لا تدوم إلا عشرين عامًا، فإنها على الأقل تترك في الفن المصري أثرًا لا يزول، إلا أنه بموت أمنحوتب ٤، فإن الأسلوب المصري، يسترد المعتقدات القديمة، ويعود النحت الجداري إلى التعبير عن المناظر التقليدية.

ثم يأتي حكم توت عنخ آمون، الفرعون المشهور جدا، وخليفة إخناتون على عرش مصر فنرى لآخر مرة في الفن المصري، منظر الجموع المحتشدة التي تتدافع، كما كانت تفعل في احتفالات العمارنة، إنها مناظر من النحت الجداري الذي يزّين معبد الأقصر ثم إنها ترمز كذلك إلى العودة إلى عبادة آمون، حيث إن تهليل وهتاف الكهنة والموسيقيين والجنود، هنا في هذه المناظر بهذا الإفراط وهذه الحيوية، كان للترحيب بآلهة الكرنك، خلال الاحتفال بالعيد المعروف باسم (أوبت).

ولكن الفنانين يحتفظون بذكرى، التكوينات الخاصة بفن العمارنة، كما يشهد بذلك مثلا، أحد مناظر مقبرة كان (حور ام حب) قد بناها في (منف)، قبل أن يعتلي العرش، وهي التي كشفت عن أعمال فنية، تميّز بليونته الخطوط، وتنوع الأوضاع، والقدرة التعبيرية المكثفة للوجوه، والدراسة المتأنية للتفاصيل الإثنية (العرقية) للشعوب، وهي المأخوذة بوضوح من نموذج العمارنة.

هذا الأسلوب الذي يوصف باسم (أسلوب ما بعد العمارنة)، يوجد أيضاً في المقبرة المكتشفة حديثا، للمدعوة (مايا) مرضعة توت عنخ آمون، ويوجد كذلك في بعض الأجزاء المكسورة، والتي تحمل اسم الجنرال (إمن ايمنت)، والتي كانت قد وصلت إلى أوروبا في القرن التاسع عشر، وهي التي يستحيل تحديد تاريخها الزمني بدقة، إذا لم يكن لدينا إلا طريقة الاستدلال بالمقاييس الفنية، وذلك بسبب إنها متأثرة إلى حد بعيد بأسلوب تحف عصر أمنحوتب

مقبرة سيسي الأول الاستثنائية

هي المقبرة رقم ف ر ١٧، وهي واحدة من أكبر مقابر وادي الملوك. إن خطة بنائها تشتمل على مجموعتين من الممرات المحفورة على مستويات مختلفة، يؤدي الممر الأخير منها إلى صالة بها أعمدة. ورغم التخلي عن الخطة التي كانت تقوم على وجود زاوية قائمة بين مجموعتي الممرات، وهي الخطة التي كانت سائدة في الأسرة ١٨، فإن المعماري عرف كيف يحتفظ بالعناصر الأساسية للمقبرة، ثم كيف يجعلها مزدوجة. في نهاية المقبرة فإن حجرة الدفن تجمع بين اختلاف المستوي، المستلهم من المقبرة ف ر ١٢، وبين الحنيات الطقسية، والسقف المقبي المرسومة عليه المناظر الفلكية ومجموعات النجوم. ثم إن تزيين الحوائط هنا قد وصل إلى منتهاه ومبتغاه، فهناك صلوات إلى رع، وكتاب ما هو موجود في العالم الآخر (إيمي دوات)، وطقس فتح الفم.... إلخ.

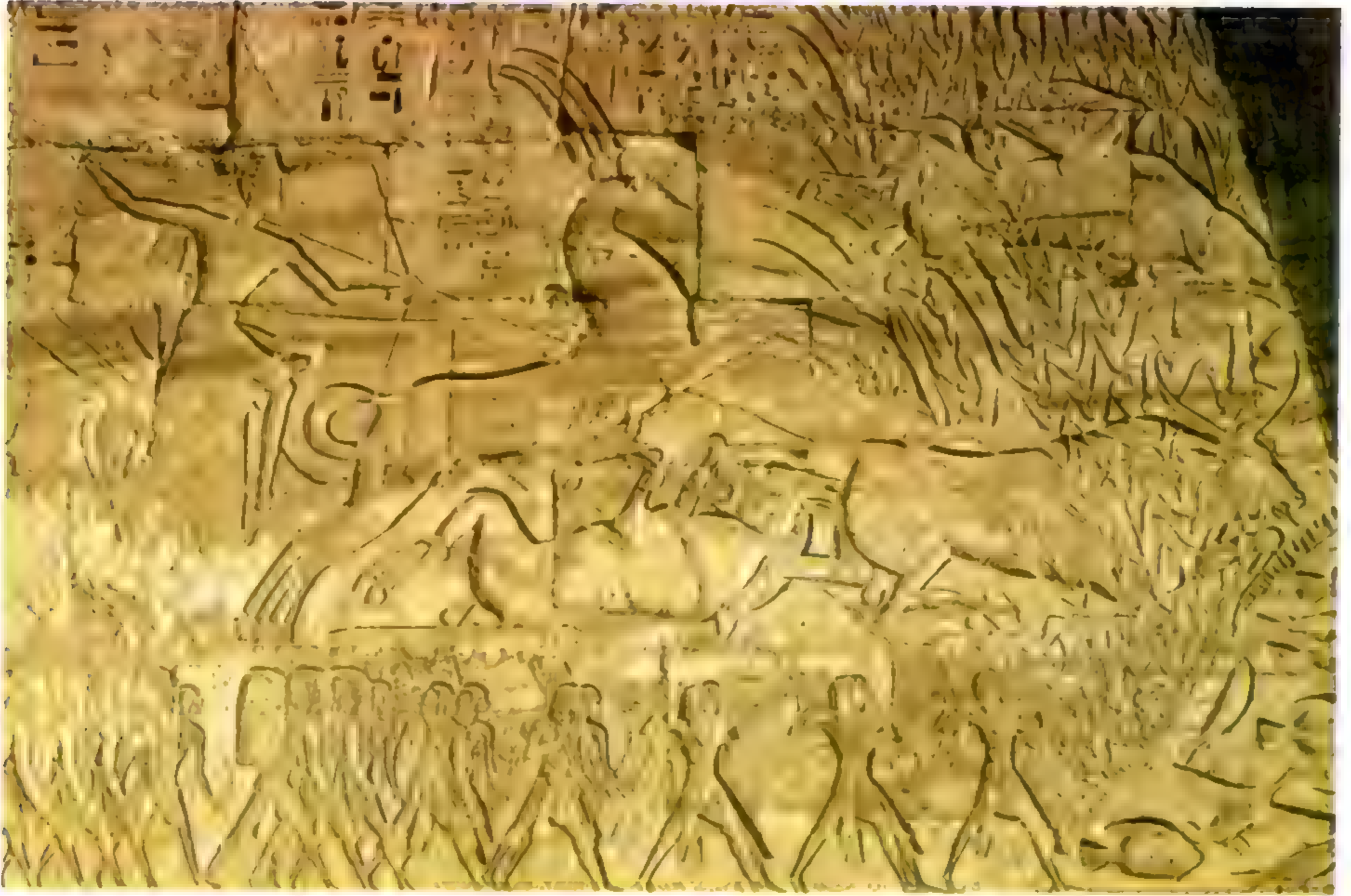
التابوت المزين بمناظر من كتاب البوابات، والمومياء الملكية، كانا قد وصلا إلينا رغم النهب. ثم إن النحت الغائر متعدد الألوان الموجود في اللوفر والذي كان قد أحضره معه شامبليون، كان يزّين المدخل في الممر الرابع، ترى الملك تحت علامة السماء وقد تجمل إلى حد بعيد، وهو يستلم القلادة (منات) من الإلهة حتحور، وهي تغطي رأسها، بشعر مستعار يتكوّن من طبقات، وفوقه تاج يتكوّن من قرني البقرة المحيطين بقرص الشمس، إن لقبها هو (سيدة طيبة والغرب)، ثم إن الشبكة اللؤلؤية التي تغطي ثوبها، تعد الملك باحتفال أزلي.

إن الإمكانات المخزونة داخل الآلهتين إيزيس وحتحور تجمع بين جوانبها كلامن الأمومة والشبق الجنسي، ثم إن انتقال السائل الخاص بحتحور إلى الفرعون، عن طريق القلادة ذات الثقل، يحصل به الملك على الضمان الكافي، فيما يتعلق بولادته الجديدة. يحدث هذا هنا، في مكان العبور باتجاه عالم الموتى، ثم إن الألوان من الأصفر الداكن، إلى الذهبي، إلى الأبيض المتدرج، وكذلك إطالة الأجسام، وليونة الأطراف، والوجه الممثل من زاوية جانبية، كل هذه العناصر تشهد بأنها طراز عصر الرعامسة.



المنحنية، الملامح الجانبية للوجه المرسومة بدقة، إن الوضع داخل المقبرة، يتفق مع المكان الذي يمكن العبور منه، إلى عالم الموتى، حيث يتمكن الفرعون من أن يولد من جديد، بفضل القوة الاحتفالية التي حصل عليها.

الملك سيسي الأول يستقبل المنات من الإلهة حتحور طيبة الغربية - وادي الملوك - مقبرة رقم ١٧ ف ر - سيسي ١ - دولة حديثة - أسرة ١٩ - حجر جيري - ارتفاع ٢٢٦ - في الموقع - ان كل الأساليب التي تميل إليها هذه الفترة، موجودة في هذا النقش، الأجسام الممطوطة، الخطوط



المرحلة الثالثة «عصر الرعامسة»

إن العودة إلى الكلاسيكية تتأكد تحت حكم سيتي ١، أول الحكام العظام لعصر الرعامسة، ومع ذلك فإن بعض أعمال تلك الفترة، تدل على وجود آثار بقايا من أسلوب عصر العمارنة، حتى إذا لم يكن هذا الأثر الباقي، إلا فقط في الموضوعات التي تعالجها القطع الفنية، مثل شاهد قبر نرى فيه طقس تقديم القلادات، حيث يظهر الملك في نافذته، التي يتجمع أمامها رجال البلاط والخدم، وكذلك نرى بقايا فن العمارنة في النحت الجداري بأبيدوس، والنحت الجداري في مقبرة سيتي ١ في وادي الملوك، الملمح الرئيسي للعصر، هو إن الآلهة والملوك يستعيدون ثباتهم، وانعدام حركتهم، وأوضاعهم المتعارف عليها.

إن الأعمال الفنية في عصر سيتي ١، تعيد إلى الأذهان الأعمال الفنية في عصر أمنحوتب ٣، عن طريق التجسيم قليل العمق، والإحساس بالنقاء والتوازن، ولكن مع إضافة لمسة من البرود والتكلف، التي قد نجد بعض التعويض عنها، في الألوان الجميلة، إن عمود اللوف في المقبرة سيتي ١، هو مثل جيد لما أقصده، حيث نرى الملك واقفاً وجهاً لوجه أمام الآلهة حتحور في تكوين بارد متجهّد، قد يعود إليه قدر من الحياة، فقط بفضل حركة الذراع، إلا أن الأجسام الرشيقة السامقة، قد تخلصت من كل آثار التشويه الجسماني المميّز لفترة العمارنة، ولكننا يمكن كذلك أن نضيف هنا إن العباءات الشفافة، والوجوه الجانبية النقية، والنحت الدقيق لأغطية الشعر المستعار، واستعمال الألوان الساخنة، كل هذه العناصر تجدد صلة فن عصر الرعامسة بفن عصر العمارنة.

أيضاً تحت حكم سيتي ١، وعلى صرح أحد المعابد، تظهر لأول مرة، المناظر الكبيرة للمعارك الحربية، حيث يمكننا أن نرى الملك على عجلته الحربية، التي تجرها الخيول المسرعة المتوثبة، كان هذا الموضوع قد عولج فيما سبق، ولكن فقط على قطع فنية صغيرة، مثل مشاهد لأمنحوتب ١، وعجلة حربية لتحتمس ٤، وصندوق خشبي صغير لتوت عنخ آمون، وسيصبح هذا المنظر الحربي لاحقاً، اللحن المميز لمعابد عصر الرعامسة، وستكون نادرة جداً المحارب التي يبنها رمسيس ٢، دون أن يخلد فيها ذكرى معركة قادش، التي خاضها ضد الحيثيين.

في هذه المناظر، كما هو الحال كذلك في الكثير من غيرها، يقوم فنانون

صيد الثيران البرية
مدينة هابو - معبد رمسيس
٣ - دولة حديثة - أسرة ٢٠
- حكم رمسيس ٣ - ظهر
البرج الجنوبي من الصرح الأول
- في الموقع
هذا المنظر يتخذ الوضعية
التقليدية للفرعون المنتصر
واقفاً على عجلته الحربية،
ولكن في عملية صيد ثيران
غير اعتيادية، فإذا كان النيل
قد اختزل بطريقة تبسيطة،
إلى مجموعة من الأسماك، فإن
الضالين كانوا قد استطاعوا
إعطاء العمق الحقيقي
للمنظر بالمزج بين النحت
الغائر والنحت البارز لتصوير
البوص والغاب المحيط
بأجسام الحيوانات.

عصر الرعامسة، بتعميم استعمال النحت الغائر في كل أجزاء المعبد، وذلك بعد أن كان حتى عصر إخناتون، حسب التقاليد المتبعة، مقتصرًا على الأجزاء الخارجية من المعبد. إن هذه التقنية، النحت الغائر، تعطى تمثيلًا أفضل للفراغ والعمق، بفضل اللعب بالظلال. ثم إن فكرة المنظور تصبح إلى حد ما ملموسة، بفضل تراكم الشخصيات، على الأسطح المحدودة، وهذه الشخصيات المتراكمة، تظهر بالتبادل مع الأشكال العملاقة للفرعون، في التكوينات الجدارية كبيرة المساحة.

ويتم التعويض عن غياب التجسيم، وعن المظهر التخطيطي المبسط للشخصيات، باللجوء إلى التكثيف الدرامي، وإلى الإحساس الواضح بالحركة، وهما الملمحان البارزان في هذه الجداريات التي تصوّر المعارك الحربية، ولكنها يغيبان عن المناظر الدينية بشكل عام، ويمكننا كذلك أن نعثر على التكثيف والحركة، في بعض المناظر غير الحربية، المنحوتة على جدران معبد مدينة هابو، فبالإضافة إلى المعركة بين رمسيس ٣ وشعوب البحر هناك منظر مثير للإعجاب، لصيد الثيران في المستنقعات، وهو تحفة فنية حقيقية، خاصة منظر الهروب الدرامي المؤثر للحيوان الجريح، الذي ينزف دمه حتى الموت.

وفي نفس العصر، فإن فن التصوير الجداري بالألوان، كان يتميز بتفضيل استعمال الدرجات الساخنة من الألوان، وهي التي يمكنها أن تزداد بروزًا بوضوح، على الخلفيات المذهبة، مع استعمال تقنية تحديد الخطوط الخارجية للأشكال بخط محدد واضح، ومع اللجوء كذلك إلى رسم وجوه بأنوف معقوفة، ورقاب مضغوطة بسبب أغشية الشعر المستعار الثقيلة، وهكذا فإن صورة الأشخاص في مقابر عصر الرعامسة، ليست لها نفس الجاذبية، التي كانت لصورة الأشخاص في مقابر الأسرة ١٨، إلا أن هذا لا يمنع من وجود أشخاص يتمتعون هنا بقدر من الجاذبية، مثل تلك المجموعة من السيدات، في مقبرة (أوسر حات)، المنشغلات تمامًا باحتساء الماء، الذي



الملك أي يتم طقس فتح
القم، على مومياء توت عنخ
آمون
طيبة الغربية - وادي الملوك
- مقبرة رقم ٦٢ - الحائط
الشمالي لحجرة الدفن
- تفاصيل - دولة حديثة
- أسرة ١٨ - في الموقع
حجرة الدفن هذه كانت قد
زخرفت باستعجال، على
الحائط الشرقي نرى اثني عشر
موظفًا، وهم يسحبون مومياء
الملك، وفي الشمال منظر
طقس فتح القم، وكذلك منظر
الملك مع قريه، وفي الجنوب
حنحور تستقبل الملك،
وفي الغرب مركب الشمس،
والقروء الخاصة بكتاب (أيمى
دوات / العالم الآخر). هناك
مقياسا رسم مختلفان في
هذه المقبرة، أحدهما يعطى
للجسم البشرى طولاً يقدر
بعدد ١٨ وحدة من وحدات
المربعات الصغيرة (على
الحائط الجنوبي)، والآخر
المستعمل في بقية المناظر،
يعطى لنفس الجسم البشرى
طولاً أكبر يقدر بعدد ٢٠ وحدة
من نفس الوحدات.

كتاب (من أجل الخروج نهاري)



المتوفى وزوجته وهما يتعبدان لأوزوريس وماعت من كتاب (من أجل الخروج نهاري) (كتاب الموتى) - نخت - أسرة ١٨ - ورق بردي - طول البردية الكلى ١٤٣٢ سم - لندن - المتحف البريطاني كان لأزدهارديانة أوزوريس، الفضل في أن يحصل المصريون على الأمل، في إمكانية الخلاص الفردي بعد الموت. من الآن فصاعد، يستطيع المتوفى أن يدخل إلى عالم الموتى، بشرط الالتزام ببعض القيود الأخلاقية، على هذه الأرض. إن اللحظة الحرجة، في مرحلة الدخول إلى عالم الموتى، يُلخصها الفصل ١١٠ من الكتاب، وهي اللحظة التي يعلن فيها الإله رأيه في المتوفى، ويضع ختمه الإلهي على مصيره.

إلا أن اللحظة الأكثر حرجاً، في هذه الرحلة، هي في الفصل ١٢٥ (انظر الصورة) حيث يوزن قلب المتوفى، الذي تقدمه الإلهة ماعت إلى الإله أوزوريس، الذي يعاونه ٤٢ قاضياً، وكذلك يعاونه حورس وأنوبيس وجيحتى (الملتهمة: وهي التي تلتهم القلب الشرير). إن الوزن المتعادل يبرئ المتوفى، الذي يستطيع بعد ذلك أن يدخل الجنة.

إنه الكتاب الذي يضمن للمتوفى بقاءه على قيد الحياة، وخروجه إلى عالم الأحياء من جديد أثناء النهار بالإضافة إلى ضمان أن يكون الحكم عليه في صالحه، من هيئة المحكمة الإلهية، وذلك بغرض الوصول إلى جنة رع وأوزوريس. هذا الكتاب كان أحياناً يرسم ويلقن على جدران المقبرة، ولكنه غالباً ما كان يوضع في صورة لفائف بردي مطوية، يمكن أن يصل طولها في بعض الأحيان إلى ٤١ متراً. إن فصول هذا الكتاب والتي يبلغ عددها ١٦٥ فصلاً، والتي تم تبويبها وترقيمها بواسطة العلماء، كانت قد تطورت عن نصوص أقدم، إلا أن نظامها كان قد استقر وتم تعميمه وتقنيته، في العصر الصاوي (الأسرة ٢٦).

إن لكل فصل عنواناً، وصيغة لفظية تعبر عنه، وفي كل فصل طلب لتماس أو شفاعاة، وكذلك طريقة استعمال. إن بعض هذه الفصول تصاحبها رسومات وأشكال توضيحية، يتطور أسلوبها بفضل تعدد الألوان الحية، المستعملة في عصر الدولة الحديثة (انظر الصورة). ثم بعد ذلك تتحول إلى رسومات خطية بسيطة، وبألوان أقل في العصر المتأخر (انظر الصورة). إن وجود بعض لفائف

القلب في الميزان الفصل ٢٥ من كتاب (من أجل الخروج نهاري) - نسمين - العصر البطلمي - القرن الرابع الميلادي - ورق بردي - ارتفاع ٣١ سم - باريس - متحف اللوفر



القلب في الميزان الفصل ٢٥ من كتاب (من أجل الخروج نهاري) - نسمين - العصر البطلمي - القرن الرابع الميلادي - ورق بردي - ارتفاع ٣١ سم - باريس - متحف اللوفر



تسكبه لهن شجرة الجمين الإلهة حتحور.

فإذا كان التصوير الملون في المقابر ما زال يهتم بالإشارة إلى الحياة الأرضية، مثال ذلك الحمار الحرون في مقبرة (بانح سي)، أو البستان الذي يسقى زرعته بالشادوف في مقبرة (أيب وي)، فإن هذه المناظر تترك مكانها بالتدريج، لمناظر دينية ملونة بألوان قوية، مثل صور المواكب الدينية، والمهراسم الجنائزية، ووصف العالم الآخر مما نجده على البرديات الجنائزية، وعلى جدران مقابر وادي الملوك.

صورة العالم الآخر في البرديات الجنائزية.

وعلى جدران المقابر الملكية

لا يمكن التغلب على الإحساس، بأن المناظر المصوّرة بالألوان، على جدران مقابر وادي الملوك، وفي البرديات الجنائزية، الموضوعات في مقابر البسطاء من الخاصة، تشير إلى نفس الشيء، وتستدعي إلى الذاكرة نفس الصورة، فهي تشير مرة إلى النصوص السحرية، ومرة إلى الصور التي تصف السير الحثيث نحو العودة إلى الحياة. وفي الوقت نفسه، ليس هناك شيء مقلق في (كتاب الموتى)، ففي رسوماته التوضيحية الملونة بألوان حية، يمكننا أن نرى المتوفى، في صحبة أهل العالم الآخر إله الموتى أوزيريس.

الملكة تستقبل من الإله
جحوتي مقلّمته وأدوات رسمه
وادي الملكات - مقبرة رقم ف
ر ٦٦ - نفرناري - دولة حديثة
- أسرة ١٩ - حكم رمسيس
٢ - حائط الحجرة الملحقة
بحجرة الدفن - في الموقع

وكذلك الأرواح الذكية، أو الجن الطيب، وهم الذين يساعدون المتوفى فى عبور مناطق العالم الآخر، خلال ساعات الليل، وهم يجمعون بشكل طبيعى بين العناصر البشرية والعناصر الحيوانية، وهى شخصيات مميزة فى التراث المصرى.

نفس الصور تكون موجودة فى كل من المقبرة الملكية ولفافة ورق البردي، إلا أنها فى المقابر الملكية تكون بمقياس رسم أكبر بكثير، إلا أن المسألة تبدو أحياناً، كما لو كانت جدران المقبرة، هى لفافة بردى هائلة الضخامة. العديد من الصور يكون بالأوان زاهية، مثل مناظر الملك فى حوار مع الآلهة، ومنها بعض المناظر التى تدعو إلى الإعجاب، فى مقبرتي (نفرتاري) والأمير (آمون حر خوب شنف)، اللتين تعتبران جوهرتي وادي الملكات. بعد أن كانت قد أضيفت إليها لمسات فنية، تسمح باللعب مع الظلال والألوان.

ولكن مصير الملك ليس هو نفسه مصير أتباعه، فإن بعض المناظر المصوّرة فى هذه المقابر تظهر فيها أحياناً أشياء تدعو إلى الريبة، فيما يتعلق بالعالم الآخر. هاهوذا الملك قد اقتيد عبر سلسلة طويلة من المخاطر أثناء متابعته الحثيثة لموكب مركب إله الشمس. إنه يقتحم عبر ساعات الليل، مناطق من العالم الآخر تعجّ بكائنات مشوّهة مخيفة. أجسام ثعابين وحيات تمتد حتى سقف المقبرة، تبدو واضحة جداً على خلفية من سماء بلون الحبر الأسود، مرسومة بضربات قوية من ريشة الفنان. ثم هناك خطوط من نجوم ذهبية، تلتطخها بقع دموية حمراء. إنه عالم كابوسي، تسود فيه الصرخات الملتاعة. ثم إن هذا اللعب الدرامي، بالألوان العنيفة، وكذلك غرابة بعض المناظر هو مما يؤكد على غموض مسألة عودة الملك إلى الحياة.

ثالثاً : فن نحت التماثيل

كما حدث فى السابق، فإن استقرار النظام والعودة إلى الرخاء، هو الوضع الذى يسمح بالتجديد فى فن نحت التماثيل، ففى مصر خلال عصر الدولة الحديثة، أصبح التماثيل الملكية والإلهية متعددة جداً، وقد وجدت بكثرة داخل محاريب ذلك العصر لتزيينها. ثم إن التماثيل الحجرية للأشخاص، تحمل صفاتهم الجسمانية وملامحهم، وتوضع داخل المعابد الكبيرة، ليصبح واضعوها من أصحاب الحظوة عند الإلهة، أو توضع داخل مقاصير المقابر، التى يزورها الحجاج. فيما بعد يضع كل الناس، العديد من التماثيل الخشبية الصغيرة داخل مقابرهم.

كل هذه التماثيل تعكس، نفس الميول إلى أساليب بعينها، ونفس الأذواق، التى سادت فى فنون النحت والتصوير الجدارى المعاصرة. ففى مقابل قساوة طباع وضخامة حجم تماثيل الدولة الوسطى، نجد هنا أسلوباً رقيقاً، فالأجسام سامقة، والأوضاع متناسقة، والوجوه تحمل نفس الابتسامة المتعارف عليها، مما يوحي بتعبير ودود، ومع ذلك فإن هناك انخفاضاً فى القدرة التعبيرية.

ثم إن ملامح الفاتحين العظام وقادتهم وجنرالاتهم، تقدّم بطريقة محيرة، إذ تبدو تلك



تماثيل ضخمة للإلهة سخمت
طيبة الغربية - المعبد
الجنائزى لأمحتوتب ٣ - كوم
الحتان - دولة حديثة - أسرة
١٨ - حكم أمحتوتب ٣
- جرانيت - ارتفاع ٢٠٦ سم
- لندن - المتحف البريطانى



الكاتب الملكي (نب مرت
أوف) والإله جموتي
دولة حديثة - أسرة ١٨
- حكم أمنحوتب ٣
- الباستر مصري - ارتفاع ٢١
سم - باريس - متحف اللوفر

اللامح ذات جمال ورقة أنثوية، ويزيد هذا تأكيداً، وضع أغطية شعر رأس مستعار بخصلات شعر متعددة، والتزين بالحلي، وارتداء الملابس المعنى بها.

إن التماثيل الملكية تتنوع، وبتزايد عددها، مما يتفق طردياً مع التعقيد المتزايد في الطقوس المقدسة، وهكذا تظهر التماثيل بصورة الملك راکعاً على ركبتيه، وهو يقدم رموزاً وشارات مقدسة إلى الآلهة. أو تماثيل الملوك (حاملى الشارات) الذين يخلدون المواكب العظيمة.

أما تماثيل الآلهة، الأكثر انتشاراً مما سبق، فتظهرهم فى صورة بشر واقفين إلى جوار الملك، كما كان الحال فى تماثيل عصر الأهرامات، أوفى صورة حماة الملك، وفيها تظهر الآلهة فى صورة حيوانات مقدسة. وهكذا فإن البقرة حتحور وثمان جبل طيبة، يحميان الملك أمنحوتب ٣ فى تماثيله. ولتهدئة آمون، والمخيفة (سخ مت) الإلهة اللبؤة، نحت الفراعنة لهما تماثيل حجرية، يحتفظ لنا الكرنك منها ببضع مئات.

إن وجه الإله آمون يتغير مع تغير الملك، ليحمل فى كل مرة يتغير فيها ملامح الملك الجديد، الفرعون الذى يرث عرشه على الأرض، وتوجد دائماً على رأس آمون ريشتان طويلتان. وهكذا فإن تماثيل آمون فى متحف اللوفر يحمل ملامح وجه توت عنخ آمون. ولكن آمون يمكنه أيضاً أن يظهر برأس كبش (جدي/ذكر الماعز)، ولهذا فإن تماثيل أبى الهول، التى تحف بالطرق المؤدية إلى معبد الكرنك والأقصر تحمل رأس كبش.

إننا نجد نفس التنوع، ونفس القدرات الفنية الخلاقة، فى تماثيل الخاصة، مثل تماثيل (سنن موت)، المفضل لدى حتشبسوت، ثم إنه إلى جانب التماثيل المكعبة، التى عادة ما توضع فى المحارب، فإن النحاتين الخلاقين قد أضافوا تكوينات فنية جديدة، مثل منظر الأشخاص الساجدين على ركبتهم، وهم يقدمون شواهد قبورهم، أو الهياكل (النواويس)، التى تحتفظ داخلها بتماثيل صغيرة على صورة الإله، مثل ناووس (ستا وو) فى اللوفر الذى يتقدمه الثعبان، من ثنائى (نخبت / وادجت).

تظهر كذلك مجموعات التماثيل، التى تصوّر القوى الشخصية، مثل



تمثال نحتتمس ٢
كرنك - فناء الخبيثة - دولة
حديثه - أسرة ١٨ - حكم
نحتتمس ٣ - جرو واك (شست
سابقا) - ارتفاع ٩٠ سم
- الأفسر - متحف الفن
المصري
إن طراز تماثيل نحتتمس ٣
قريب جدا من طراز تماثيل
حتشبسوت . هذا التمثال
يظهر الملك في الوضعية
التقليدية للسيس وهو يصع
فوق رأسه غطاء الرأس الملكي
(نيس) . ويرتدي ثوبه العصر
العتيق . إن ملامح وجهه
التي يمكن تمييزها بدقة
كانت قد تمت معالجتها
بحساب وحرص . في حين
إن تشكيل قالب الجسم
ورشاقة خطوطه يجعلها نمكر
في مدرسة . إظهار الفرعون
في صورة . الكمال المطلق
والمثالية . مستمتعا بشبابه
الأزلي .

تمثال الكاتب الملكي (نب مرت اف .) وهو منشغل بالكتابة . في حماية
إله المفكرين القرد جحوتي (انظر الصورة) . ومنذ عصر أمنحوتب ٣ . فإن
الخاصة يصنعون لأنفسهم . عن طيب خاطر وبملاء إرادة . تماثيل تصوره
وهم يمسكون برموز مقدسة . وشارات إلهية . على غرار النموذج الملكي .
وخلال هذه القرون الخمسة . من الخلق الفني والإبداع . (من ١٥٨٠ ق. م . إلى
١٠٨٥ ق. م .) . يمكننا أن نميز مراحل فنية مختلفة . مطابقة لتلك التي سبق
لنا مقابلتها . عند حديثنا عن التصوير الملون والنحت الجداري .

للمرحلة الأولى «من بداية الأسرة ١٨ حتى حكم أمنحوتب ٣»

أول الأعمال الملفتة للانتباه في الأسرة ١٨ . تعود إلى زمن الملكة
حتشبسوت وهو الزمن الذي كانت الوثائق قبله نادرة جدا . أو مشكوكا في
صحتها . ومع ذلك يمكننا أن نذكر التمثال الصغير للملكة (تي تي شيري) .
وهي جدّة أحمس . وهو التمثال الذي تتناقض فيه رقة الوجه . ودقة الجسم
المحني إلى الأمام . مع خشونة الأطراف السفلية التي لم يستكمل العمل
فيها . من كتلة الحجر الجيري الذي نحت فيها . إن تمثال الأمير أحمس في
اللوفر . الجالس في الوضع التقليدي . يبدو كما لو أنه كان يقلد الأعمال
الشبيهة من نهاية الأسرة ١١ .

مع حتشبسوت . فإن النحاتين ينجحون في اختبار وقياس مدى قوتهم
ونفوذهم . عندما يقدمون بدون أي غموض . امرأة شابة في الشكل الكلاسيكي
للفرعون الرجل . وبين حوالي المائة تمثال التي كان قد تم نحتها للملكة . فإن
أجملها هو الموجود حاليا في نيويورك . وهو يأتي من الدير البحري . فإذا كان
الجسم رشيقا وبتجسيم معتدل . يمكننا حتى أن نقول إنه قد يكون جسم
رجل شاب . فإن الوجه هو تحفة من تحف الجمال الأنثوي . فالوجه لقطة بريّة
متوحشة من فصيلة السنّوريات . الخدّان مستديران . والعينان لوزيتان . ونعثر



تمثال صغير للسيدة المدعوة
توي
دولة حديثة - أسرة ١٨
- حكم أمنحوتب ٣ - خشب
- ارتفاع ٣٣ سم - باريس
- متحف اللوفر
هذا التمثال الصغير . يبين
سيدة واقفة . مستندة
بظهرها إلى عمود قائم . وهي
تتخذ وضعية السير . إنها
تضع شعر رأس مستعارا .
يحيط تماما بالرأس . وترتدي
عباءة مزينة بشرائط . تخفي
قوامها الرشيق الأنيق .
إنها تمسك في يدها بقلادة
المنات . المعلقة بين ثدييها
. الكتابة التي على التمثال
تقول إنها (تابعة إيزيس
العظيمة) و(راهبة - معترلة
- مين الكبيرة)

على هذه الملامح فيما بعد فى وجوه تماثيل خلفائها على العرش.

ومع هذا فإن تماثيل تحتتمس ٣ الذى يدهس أعداء مصر الممثلين فى شكل تسعة أقواس لرمى السهام، يقدم صورة للفرعون أكثر امتلاء بالحيوية والطاقة، وذلك رغم أن الوجه ذا الأنف المعقوف، كان قد تمّ تجميله بواسطة نفس الابتسامة الحاملة. فى تلك البداية للأسرة ١٨ فإن برنامج عمل التماثيل الخاصة، يمكن أن يعبر عنه جيداً العشرون تماثلاً، التى تم تنفيذها نحننا للمدعو سنموت. وهو المهندس المعماري للدير البحري، ويعتبر أفضل هذه التماثيل وأكثرها ابتكاراً، هو ذلك الذى تظهر فيه شخصية المهندس المرتفعة القدر بصحبة الأميرة (نفرو رع)، والتي كان يشرف على تعليمها ورعايتها، إن أحد هذه التماثيل الذى يصوره واقفاً مع الطفلة الملكية بين ذراعيه، يعتبر تحفة فنية فريدة من نوعها فى الفن المصري.

وإذا كانت مجموعة التماثيل التى تصور تحتتمس ٤ مع أمه فى متحف القاهرة، تبدو كما لو كانت تعيد الصلة المقطوعة مع التصور الأكثر تبجيلاً للوجه الملكى واحتفالاً به، فإن حكم هذا الملك يعتبر نقطة تحول فى فن التماثيل الخاصة، فبدلاً من أغطية الشعر المستعار البسيطة التى تكشف عن الأذنين، وبدلاً من الملابس البسيطة الموروثة عن الدولة الوسطى، نجد هنا أغطية رأس أكثر إتقاناً، وعباءات بثنايا، فى الوقت الذى يظهر فيه كذلك الاهتمام بالحسيّة المتحفظة الخاصة بحكم أمنحوتب ٣.

إن الملامح الطفولية لهذا الملك، الخدان المستديران، والعينان اللوزيتان، والفم الشهواني، هى الملامح التى تم تنفيذها بالكثير من الرقة والجمال، فى الرأس الديوريتى المعروض فى اللوفر أو فى المجموعة العائلية فى متحف القاهرة، ولكن فى الوقت نفسه فإن أعمالاً فنية أخرى ضخمة جداً، مثل التماثيل الهائل الحجم فى المتحف البريطانى، تنمط أسلوب ملامح الوجه الممثل الخدود، وهو نوع من اللعب على الأسطح المنحوتة.

إلى فترة حكم أمنحوتب ٣ تنتمى مجموعة من التماثيل النسائية الصغيرة الرائعة الجمال، مثل تماثيل زوجته تي، المنحوت فى خزف أزرق يميل إلى الاخضرار، أو تماثيل الرشيقة السيدة توي، المنحوت فى خشب السنط المصقول (انظر الصورة). أما التماثيل المصغرة للرجال، فيمكن أن يكون المعيار عنها هو ذلك التماثيل المنحوت فى الخشب للمعماري (خا)، الذى له تقريباً فتنة النساء، بوجهه ذى الملامح الرقيقة، الذى يحيط به غطاء رأس ثقيل من الشعر المستعار.

ثم إن التماثيل التى تعود إلى نفس ذلك العصر، والمنحوتة فى الحجر للمعماري امنحوتب، هى أيضاً كذلك استثنائية بدرجة أكبر فهذا المعماري الكبير يقدم نفسه فى مراحل مختلفة من عمره، متخذاً وضع الكاتب الجالس القرفصاء. إن أغلب تماثيله تلك تصور وجهها مثالياً، منحنيًا إلى الأمام قليلاً كأنه يبحث عن شئ أو رسالة ما، ولكن أحد هذه التماثيل يذكرنا بتحف الدولة الوسطى بملامحه المحطمة.

المرحلة الثانية «عصر العمارنة»

إن ثورة العمارنة كانت قد أعلن عنها، ببعض الأعمال الفنية منذ نهاية حكم أمنحوتب ٣، مثل تماثيل رأس الملكة تي (انظر الصورة)، حيث تظهر بوضوح ملامح اتجاه واقعى جديد. مثل إظهار تجاعيد الوجه، وثنايا الجلد فى الرقبة، وعدم استعمال العين الهيروغليفية، من أجل استعمال نموذج لعين أقرب إلى الشكل الطبيعى. إن حكم أمنحوتب ٤، قد ترك فى فن نحت التماثيل، نفس الأثر الذى كان قد تركه فى فن النحت الجداري.

إن جيلاً جديداً من الفنانين، يتلقى توجيهاته من الملك مباشرة، هؤلاء الفنانون يبالغون بلا داع، فى خصائص النموذج الملكى، مثل التماثيل الضخمة من الحجر الرملى التى عثر عليها فى الكرنك، وهى التى تبرز بقسوة أطراف الملك الضعيفة وبطنه البارز رغم أن الوجه لا تنقصه النبالة، رغم استطالته المبالغ فيها وذقنه المدبب وفمه السميك. إن ملامحه تبدو

رأس الملكة تي وعليه التاج
الحتحورى
دولة حديثة - أسرة ١٨ - من
خشب الطقسوس للتزيين
وخشب السنط - ذهب
وتكفيت - ارتفاع الرأس ٩ سم
- برلين - المتحف المصري
فى الأصل كانت الملكة تضع
غطاء رأس من نوع (خات).
بالإضافة إلى قرطين للأذنين،
ثم بعد ذلك جاء غطاء رأس
آخر، وهو ذلك الذى يتكوّن من
التاج الحتحوري، ليوضع فوق
غطاء الرأس القديم، وهكذا تم
إخفاء المظهر الأصلي للرأس
. كان السبب فى هذا التحوير
هو ما حدث لهذه الملكة فيما
بعد، تحت حكم ابنها، إذ تم
تأليهها، أى تحولت إلى إلهة،
وهكذا تم إنكار الملكة، وإظهار
الإلهة.





تمثال نصفي للملكة
نفرتيتي
تل العمارنة - ورشة النحات
تحتمس - دولة حديثة
- أسرة ١٨ - حكم أمنحوتب
٤ اخناتون - حجر جيري
وتكفيت - ارتفاع ٤٨ سم
- برلين - المتحف المصري
هذا التمثال النصفي الذي لا
يحمل أية كتابات منقوشة
عليه، والذي كان قد تم
اكتشافه سنة ١٩١٢، في أحد
منازل تل العمارنة، تظهر فيه
الملكة نفرتيتي بملامحها
المميزة، والتي يمكن التعرف
عليها كذلك بفضل التاج
الخاص جدا، الذي تضعه
على رأسها - إلا إن الموضوع
هنا، يتعلق بالوجه الرسمي
للملكة، إن إتيان النسب،
ونقاء العمل الفني ودقة
تكوينه، يجعلنا نعتقد أن هذا
التمثال النصفي، كان نموذجا
يحتذى به للنحات تحتمس أو
لغيره، وقد وجدت نسخ عديدة
من هذا التمثال، بأشكال
مختلفة الطريقة لتكفيت
العينين، ويعتقد أن دراسة
مقاييس هذا التمثال، كانت قد
تمت باستخدام طريقة وحدات
المربعات الشبيهة بالرسم
الهيولي، ثم إن دراسة هذا
التمثال بالأشعة المقطعية،
أزاحت الستار عن حقيقة أنه
لم يتم الانتهاء من هذا العمل،
إلا بعد إضافة طبقات عديدة
متتالية من الجص إليه،

معذبة، ونظرت مدهولة تتسلل عبر جفنيه، هذه الملامح هي أقرب إلى
ملامح نبي يسكنه ربه.

ولكن الندوب التي تركها فن العمارنة، في وجه الفن المصري، تترك
مكانها بالتدريج للرشاقة والرفقة والجمال، مثل تلك المجموعة في اللوفر
التي يمكننا أن نرى فيها لأول مرة، ملك وملكة يمشيان، ويد الملكة في يد
الملك، لم يحدث أبدا في أي عصر آخر أن عبر النحاتون المصريون إلى هذا
الحد عن شبقية وشهوانية جسم الأنثى، الأحجية الشفافة التي تتحسس
الأشكال الأنثوية وتتحمس لها، تبشر مقدما بالفن الإغريقي، مثل ذلك
التمثال المصري الرائع لنفرتيتي، المحفوظ في متحف اللوفر.

ومن بين الصور الشخصية للملكة، التي تم العثور عليها في ورشة
بالعمارنة، هناك تمثال نصفي (انظر الصورة)، من الحجر الجيري الملون،
في المتحف المصري ببرلين، يستمد شهرته من رفته في تجسيم الوجه
الملكي، ومن دفته في تنفيذ هيئة الرأس، إن مجموعة القوالب الجبسية
المكتشفة في نفس المكان، تدل على أن الفنانين كانوا يعملون وأمامهم
نماذج حية إذا لزم الأمر، إن هذا البحث الدائم عن الحقيقة أدى، بشكل
مخالف للمتوقع، إلى التشويه الغريب السائد في فن العمارنة.

ورغم العودة إلى (الطريق القويم) في فترة حكم توت عنخ آمون، إلا أن
الأعمال الأولى خلال تلك الفترة، كانت لا تزال مشبعة بروح العمارنة، مثل

تمائيل توت عنخ آمون الشخصية. أو تلك التماثيل التي أمر بصنعها لآلهة طيبة، فقد احتفظت بعنصر استطالة الوجه، وبوضع الرأس، وبنوع من أنواع الكآبة والسوداوية، الموروث عن عقيدة العمارنة التصوفية.

إن بعض تماثيل الخاصة هي أيضاً مشبعة بنفس الكآبة، رغم تقليد بعضها لنموذج الأسلوب الجميل لعصر أمنحوتب ٣. إن النحاتين الذين يصنعون تماثيل لقادة الجيش مثل (حور محب) و (بار مسو)، جعلوهم في وضعية الكاتب الجالس القرفصاء، وكانوا قد استلهموا هذا النموذج بوضوح، من النموذج الخاص بالمعماري (أمنحوتب ابن حابو).

في بعض الأحيان فإن هذا الاتجاه الذي يمكن أن يسمى بالكلاسيكية الجديدة، يكون فوق مستوى الشبهات، فإذا لم نعرف مثلاً أن المعماري (مايا) كان قد خدم توت عنخ آمون، فكنا سنميل إلى الاعتقاد بأنه كان قد عمل في خدمة أمنحوتب ٣. إن التماثيل الرائعة التي تمثل (مايا)، وزوجته في صيحبته، يتركب تلك الجديدة الحاملة التي تشعّ منهما، لا تسمح بإعطائهما تاريخاً محدداً.

المرحلة الثالثة «عصر الرعامسة»

في زمن الرعامسة، يتأكد أسلوب يعبر عن الطاقة الجسمانية، التي تميّز بها أفراد هذه الأسرة من العسكريين، فبعض أعمال بداية الفترة، خاصة تمثال رمسيس ٢ بمتحف تورينو، ما زالت مشبعة بروحانية ورهافة حسّ. ومع ذلك فإن الاتجاه في ذلك العصر كان إلى الضخامة، من الدلتا إلى النوبة، تعكس التماثيل العملاقة، الملامح النمطية لملوك الرعامسة، الوجوه المرتفعة، والعيون الكروية، والأنوف المعقوفة، وحيث إن هذه التماثيل كانت تقام، بحيث يمكن أن ترى من على بعد، فإن هذه الأعمال تعبر بمهارة، عن قوة الفرعون، ثم إنها كذلك تندمج في المعمار الذي حولها.

ومع ذلك فإنه يمكننا أن نأسف، على أن التجسيم الخاص بهذه الأعمال الضخمة، الذي كان موجزاً مختصراً، كان قد انتقل كذلك إلى الأعمال ذات الأجسام الصغيرة. إن الأعمال التي تخلد فيها أساليب العصور السابقة، هي التماثيل الخشبية للنساء المحتشمات العفيفات المتدثرات بالأثواب، أو في تماثيل حاملي الشارات.

إن وفاة رمسيس ٢، الذي كان بدون شك، أكبر حماة الفنون الذين عرفتهم مصر، تفتتح فترة انحسار وانحدار وتراجع، في مجال النحت، ومع ذلك فإن هناك بعض الأعمال التي يمكن تمييزها، عن بقية الأعمال ذات القيمة دون المتوسطة، حتى لا نقول السطحية أو الوضيعة، للفترة الأخيرة من عصر الرعامسة. مثل تمثال سيتي الجالس في معبد الكرنك، والمجموعة التي تصور رمسيس ٣ أثناء تتويجه على أيدي حورس وست، أو تمثال رمسيس ٦ الذي يمسك بأحد الأسرى الليبيين من شعره، أو التمثال المدهش لرمسيس ٩ الراكع على ركبتيه، نظراً إلى الوضع المتحرر الذي يتخذه، وإلى رشاقته تكوينه العضلي، فإنه يذكرنا بأفضل أوقات الأسرة ١٨.

ولكننا في النهاية، يجب ألا ننسى ذكر التمثال الحالم لرمسيس نخت، وهو جالس يكتب في حماية الإله جحوتي، وهو التمثال الذي يتناقض مع، مجموعة تماثيل الخاصة الباهتة الشاحبة، لتلك الفترة.

رابعاً: الفنون الصغرى

إن كنز توت عنخ آمون يصوّر جيداً، الثراء الذي لا مثيل له، والذي وصلت إليه الفنون الصغرى، في الدولة الحديثة. نعوش ذهبية مزينة بالتكفيت الملون، قناع جنازى من معدن ثمين، حلّي براقّة، أسلحة وعربات خاصة بالعروض العسكرية والملكية، أثاث وأوان من الألباستر من بينها هناك كأس على شكل زهرة اللوتس يميّز بخطوطه الغاية في النقاء. ولكن أغلب هذه القطع تشير إلى إفراط يقترب من رداءة الذوق، يكفى النظر إلى القلادات الثقيلة، والأساور المشغولة، لتوت عنخ آمون، والتي نأسف على فخامتها الباذخة إلى حد بعيد، وخطوطها المتحورة والمتحولة بسبب



تمثال للفرعون رمسيس

الثاني

كرنك - معبد آمون رع (في

الغالب) - دولة حديثة

- أسرة ١٩ - حكم رمسيس

٢ - جرانيت - ارتفاع ١٩٤ سم

- تورينو - المتحف المصري

رمسيس ٢ يجلس على عرش،

مستنداً بظهره إلى عمود عليه

كتابات، ويضع تاج الخبز

(المقاتل) على رأسه، ويمسك

بصولجان حقاً (السلطة) في

يده، ثم إنه يدهس أعداءه،

الممثلين في شكل تسعة

أقواس، تحت قدميه، وهناك

شخصان بحجم مختزل،

واقفان إلى جوار ساقيه،

الملكة نفرتاري وأحد أبنائه

. هذا التمثال هو أجمل مثال

للفن في عصر الرعامسة، وهو

تقليدي جداً، ومثالي جداً.

الخدم الجنائزي



هذه التماثيل إلى مقابرهم، ٤١٨ لتوت عنخ آمون، المئات من أجل سيتي ١، ومن بين الأربعين تمثالاً للفرعون أمنحوتب ٣، من عينة هذه التماثيل الشوابتي، كان أجملها هي تماثيل من الجرانيت الوردي بحجم كبير، وكانت هناك نصوص تخص هذه التماثيل وحدها، تذكرهم بالصيغة المتعارف عليها على زمن أمنحوتب ٣، الذي يبتهل إلى الملوك الموتى في أبيدوس، ويطلب منهم أن يكونوا وسطاء وشفعاء له أمام أوزيريس تحت حكم أمنحوتب ٣، ارتدى بعض الشوابتي، الملابس الفضفاضة ذات الثنايا، التي كان الأحياء يرتدونها، ثم إنهم في الأسرة ١٩ يصبحون رؤساء عمال، مسئولين عن إدارة وتوجيه فرق من العمال، يتكوّن كل فريق منها من عشرة عمال، لذلك فإن على المتوفى أن يكون في حوزته، هذا العدد المتعارف عليه ٤٠١ تمثال صغير، خادم لكل يوم من أيام العام (٣٦٥)، بالإضافة إلى ٣٦ رئيس عمال، إن المصطلح شوابتي (أوشبتي) بمعنى المجيب، يصبح مستعملاً بكثرة في العصر الصاوي، حين يرتدى كل المجيبين نفس الملابس، القرينة الشبه من الزي الموحد (يونيفورم)، مع إضافة عمود صغير يسند إليه ظهره، وذلك حتى نهاية العصر البطلمي.

إن الديانة الأوزيرية تقدّم الخلاص الفردي، في جنة عدن الرعوية الأبوية (تحت رعاية أبوه أوزيريس)، إن الجنة هي، حقول من نباتات شبيهة بقصب السكر وبالأذرة كبيرة الحجم، ومن الضروري أن يشارك المتوفى، في الأعمال الزراعية، ثم إن تصوّر أو تخيل وجود فكرة بديلة، للهروب من أعمال السخرة الزراعية الأزلية الشاقة، كان قد بدأ في الأسرة ١٣، بواسطة تماثيل صغير يحمل اسم المتوفى ويوضع معه في المقبرة، هو هذا التمثال الصغير الذي يحقق الاندماج مع المتوفى ومع التمثال الموميائي لقرين المتوفى، ومع نماذج تماثيل الخدم التي كانت سائدة في الدولة القديمة، في جملة واحدة هو الاتحاد بين مالك المقبرة وخادمه إن تسمية هذا التمثال بالشوابتي تظهر مع عينات من طيبة، منحوتة في الخشب من الدولة الحديثة، يتخذ فيها هذا التمثال الشكل الموميائي، بالذراعين المتقاطعتين على الصدر، بالإضافة إلى كونه مزوداً بالأدوات الزراعية، يكتب اسم الشوابتي، مع اسم المتوفى وألقابه، وغالباً ما يكون هذا في نص الفصل السادس من كتاب (من أجل الخروج نهاراً)، الذي يبين طريقة الاستعمال، في الدولة الحديثة، يصحب الملوك معهم، فرقاً كبيرة من

خدام جنائزيون (شوابتي للملك أمنحوتب الثالث طيبة الغربية - وادي الملوك - مقبرة رقم ٢٢ ف ر - دولة حديثة - أسرة ١٨ - حكم أمنحوتب ٣ - جرانيت وردي - وديورايت محبب = ارتفاعات ١٧ سم و ٤٩ سم و ٤٧ سم - باريس - متحف اللوفر هذه المجموعة تتميز بأطوال استثنائية، إنها أكبر العينات المعروفة حجماً، لهذه النوعية من التماثيل، كان خدام الملك الجنائزيون كلهم، يشبهون بالضرورة المومياء الملكية، ويزودون بلحي مستعارة، إلا إنهم كانوا يختلفون في تنوع المادة المستعملة في نحتهم، وكذلك في تنوع أشكال أغطية رءوسهم وزينتهم، نجد هنا مثلاً أحدهم يضع الناح المزدوج، والآخر يضع الغطاء الرأس الملكي (نمس)، كما إنهم يحملون رموزاً مختلفة، فهناك من يحمل الصولجان الملكي، وهناك من يحمل علامة الحياة (عنخ).

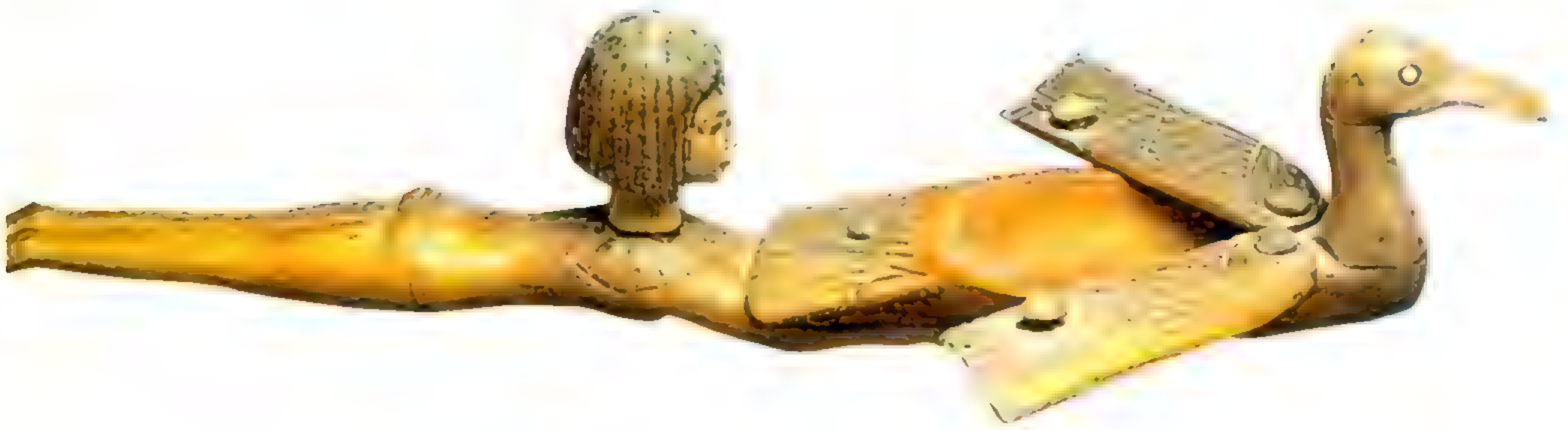
تراكم التفاصيل، يكفى النظر إليها ومقارنتها بالتحف المعدنية من العصر السابق (الدولة الوسطى).

هناك قدر أكبر من الرشاقة واللباقة، فى الأشياء الثمينة من قطع الفنون الصغرى، فى منتصف الأسرة ١٨. مثل مجموعة الزينة والحلي، الخاصة بزوجات تحتمس ٣، أو الكأس الذهبية لجحوتي، المزين بدائرة من الأسماك الصغيرة، السابحة حول زهرة مركزية. فى عصر الرعامسة، هناك القليل من قطع الصياغة التى تصل إلينا، ولكنها تلفت انتباهنا بشدة، بقدراتها الابتكارية الخلاقة. مثل آنية الزقازيق (فى متحف القاهرة) التى يتكون مقبضها من عنزة (معزة) صغيرة واقفة على قائمها الخلفيين، أو مثل الخاتمين الموجودين فى اللوفر، واللذان يعتقد أنهما لرمسيس ٢، على أحدهما نرى تقافز الخيول وعلى الآخر نرى ثلاث بطات جالسات هادئات واحدة إلى جوار الأخرى.

إلا أن صياغة وتشكيل الأبنوس والخزف والزجاج، تصل إلى قمته الفنية فى عصر الدولة الحديثة، متفوقة بذلك على فنون صياغة الذهب والمعادن الثمينة. إنها فى الغالب تخص قطع التواليت (النظافة) والماكياج (التزيين)، ويصبح عددها هنا فى هذا العصر أكبر بكثير من عددها فى أي عصر آخر وتصور أكبر قدر من الرهافة والرفاهية، فهناك الأواني الخاصة بالكحل على شكل الحيوانات، وهناك أمشاط الشعر المصنوعة من خشب السنط، والتى تعلوها وعول برية، وهناك المرايا التى تتخذ فيها المقابض المنحوتة أشكال الفتيات الشابات، ومن بين ملاعق مساحيق الزينة أو ملاعق القرابين، فإن أشهرها بجدارة هى تلك التى تزينها السابحة الفاتنة، التى تمسك بيديها وذراعيها الممدودتين، بطة ذات أجنحة متحركة فى مستوى أفقي، تسمح بغلق وفتح تجويف الملعقة، وتستعمل كغطاء لها.

هناك كذلك القوارير الزجاجية المزينة بتمويجات متعددة الألوان، وقطع الخزف الملونة بديكورات، تتخذ عناصرها الزخرفية من الأزهار والورود، وكؤوس الخزف الأزرق، وقطع الأثاث المزينة بالتكفيت والتلبيس بالعاج والمعادن. كل هذا يشهد بفخامة وبذخ تلك الفترة، التى تعرف خلالها الفنون الصغرى تنظيراً لا يقارن.

ملعقة لمساحيق التجميل
من النوع المعروف باسم
السابحة فى الماء
طيبة (غالبا) - دولة حديثة
- أسرة ١٨ - حكم أمنحوتب
٣ - خشب وعاج - طول ٣٣
سم - باريس - متحف اللوفر



تمثال داناتري

منبر لستمبر امانا

لدلفا منبر مناجر

اسرة ٣ حكة بسانو

من الدبورب ارتفاع ٢٥

سم بروكلير منجر

الصور



الفصل الرابع

العصر المتأخر أو النيران الأخيرة للفن المصري

- العمارة
- النحت الجداري والتصوير الملون
- الفنون الصغرى

حوالي عام ١٠٠٠ ق.م.، تدخل مصر عصرها المتأخر وهي فترة مضطربة، حين تتوالى الانتفاضات الوطنية، مع كل غزوة من الغزوات الأجنبية، خلال حوالي ألف عام. كان الرعامسة الأواخر ملوكاً ضعفاء، اضطروا إلى مواجهة الانقلابات التي هزت مناطق شرق حوض البحر المتوسط، وكذلك إلى مواجهة الاضطرابات والفوضى داخل حدود مصر. بعد اختفاء هؤلاء الرعامسة الأواخر، تعرف مصر ما يمكن تسميته بعصر الانتقال الثالث، حين تمرّت السلطة وتوزّعت، بين كهنة آمون في الكرنك، الذين ينتحلون الألقاب الملكية بغير حق، وبين أسرة منافسة تحكم في تانيس في شمال شرق الدلتا.

إلا إن وحدة البلاد كانت قد استردّت خلال الأسرة ٢٢، التي كان أجداد ملوكها من أصول ليبية قدمت إلى مصر للعمل كمرتزقة، على زمن الرعامسة الأواخر للمساعدة في مواجهة الاضطرابات الأمنية المتزايدة. إن أشهر هؤلاء الملوك من ذوي الأصول الليبية، من الأسرة ٢٢ هو شيشانق ١ (٩٤٥ ق.م. إلى ٩٢٤ ق.م.)، وقد أصبح شهيراً، بسبب غزوة أورشليم القدس التي قام بها، ونهب خلالها تلك المدينة، ثم جاء أمراء من السودان، يُعتبر من أشهرهم (بي عنخي / وطهارة)، ليوحّدوا أرض مصر من جديد، ويضمّوها إلى أرض السودان تحت حكمهم، إنهم يؤسّسون الأسرة ٢٥، التي يضع الغزو الآشوري (٦٧١ ق.م. إلى ٦٦٤ ق.م.) نهاية لها.

هذه المرة تأتي الانتفاضة الوطنية من الشمال، ويتمّ تحرير مصر من نير عبودية الآشوريين، خلال فترة حكم بسماتيك ١ مؤسس الأسرة ٢٦، فتستقر العاصمة في مدينة صايس بالدلتا، ولذلك يسمّى العصر بالصاوي على اسمها. خلال فترة حكم الأسرة ٢٦ (٦٦٤ ق.م. إلى ٥٢٥ ق.م.)، والتي تعتبر واحدة من أكثر فترات العصر المتأخر بريقاً ولُمعاناً، في ذلك الوقت تقوى العلاقات بين مصر وبين عالم بحر إيجيه (الجزر الإغريقية)، فيستعمل الفراعنة مرتزقة إغريقين، ثم يقبلون وجود مركز تجاري إغريقي في مدينة نوقراطيس. ذلك الحلف مع المدن الإغريقية، لم يمنع من سقوط مصر تحت ضربات جيوش قمبيز ملك الفرس، وهو الاحتلال الفارسي الأول الذي يدوم حوالي مائة عام.

الفرعون طهارة والإله (حم
ان) بشكل صقر
عصر انتقال ثالث - أسرة ٢٥
- حكم طهارة - جرو واك
(ثست) - خشب وبرونز
وذهب وفضة - طول ٢٦ سم
- باريس - متحف اللوفر
إن طهارة يركع على ركبته،
ويقدم الأواني (نو)، إلى الإله
(حم ان) بشكل صقر، مع
وجود ثعبان كوبرا بين قائمتي
الصقر. إن الملك يشكر الإله
على أنه أوقف المجاعة، إن
تمثال الملك منفذ بطريقة
السبك، وقد عولج فيه شكل
الملك بأسلوب بلاد كوش
(النوبة السودانية)، وهو أحد
النماذج النادرة المعروفة لهذا
الملك.



ثم تظهر إلى الوجود آخر أسرة وطنية، وهي الأسرة الثلاثون (٣٧٨ ق.م. إلى ٣٤٣ ق.م.) والتي يمكن مقارنتها بالأسرة ٢٦، من حيث النشاط الفني، ولكنها تنتهي سريعاً تحت الاحتلال الفارسي الثاني، ثم يستقبل الشعب المصري، بعد ذلك بقليل، الإسكندر الأكبر، كمحرر للبلاد، خلال العام ٣٣٢ ق.م.. ثم يصبح أحد قادته العسكريين، أول ملوك مصر البطلمية، متخذاً اسم بطليموس الأول (سوتير).

إن أجيال متتالية من هؤلاء الملوك، ذوي الدم المقدوني، تتعاقب على حكم مصر حتى تنتهي تلك الفترة، بحكم الملكة الشهيرة كليوباترا ٧، في العام ٣٠ ق.م.. عندهما تدخل مصر في الإمبراطورية الرومانية، ولكنها تظل دائماً، تشغل مكاناً خاصاً في هذه الإمبراطورية، بفضل ثروتها الزراعية، والابتكارات المبهرة لحضارتها العظيمة البائدة.

إن الألف عام الأخيرة من تاريخ مصر القديمة، لا يؤدي كما يمكن أن نتوقع إلى تدهور فني بطيء، بل على العكس من ذلك، إذ يرتبط بفترة من الخلق الفني، يقوم خلالها الفنانون، في مواجهة العالم الشرقي والكلاسيكي، بالعثور على حلول جديدة، أو بالعودة إلى البحث عن الإلهام الفني، في تحف الماضي العريق.

أولاً : العمارة

١- منازل الأحياء

إن بقايا مدن العصر المتأخر تكون غالباً في حالة حفظ سيئة، كما أنها لم تكن أبداً قد درست أو فحصت جيداً، فعلى نفس الموقع تراكم المباني المتتالية، بعضها فوق بعض، لتكوّن تلالاً كبيرة (أكوام)، قام الآثريون في الماضي بكنسها بشكل متسرع، إن الجزء المدني الحضري من موقع تانيس الهائل، يكاد بالكاد يكون معروفاً. ثم إننا لا نعرف أي شيء عن العواصم الأخرى التي كانت مشيئة في الدلتا، مثل صايس وبهبيت الحجارة.

ولنحصل على فكرة عن المدن، التي كانت في أقصى اتساعها خلال تلك الفترة، يجب استكمال المعطيات القليلة لعلم الآثار بالثروة الضخمة من الوثائق المكتوبة، سواء كانت مصرية أو إغريقية، وبهذا يمكننا تمييز ثلاث فئات من هذه المدن، الأولى هي العواصم مثل منف وتانيس وصايس، والثانية هي مدن الأقاليم الكبيرة حيث المراكز الإدارية للأقاليم مثل بوباسطس أو مهندس، والثالثة هي المدن الصغيرة مثل نبيشة في الدلتا، وللنجاة من الفيضان السنوي، كانت كل هذه المدن عادة، مقامة فوق مرتفعات.

في العصر المتأخر، يتبنّى المصريون طريقة بناء المساكن متعدّدة الطوابق، التي تجمع بذلك العديد من الأسرات. أغلبية هذه المساكن كانت مبنية بالطوب النيئ، وكانت تهدم ويعاد بناؤها مع كل جيل جديد، وهكذا فإن مستوى هذه المساكن كان يرتفع بالتدريج، فوق مستوى سطح الأرض. يشهد بذلك النص الذي تركه هيرودوت عن زيارته إلى مدينة بوباسطس، إن المعبد الكبير في مدينة بوباسطس، وبسبب الارتفاع التدريجي للمساكن حوله، أصبح يبدو كما لو كان، قد تم بناؤه في قاع حفرة منخفضة.

لو أن كل المدن الكبيرة، كانت تحتوي على معبدٍ أو أكثر مبنيّ بالحجر فإن العواصم، بالإضافة إلى ذلك، كانت تحتوي قصراً. إن النصوص تتحدث عن روعة القصر الذي كان مبنياً في صايس. أما في منف فإن حطام بناء هائل، مبنيّ على أرضية مسطحة مستوية (منصة) من الطوب، ترتفع حوالي ١٣ متراً، وتحيط به أسوار يبلغ سمكها عشرة أمتار، جعلنا نعتقد لفترة طويلة، أنه قصر إريس، الذي كان الحجر مستعملاً فيه بكثرة. نفس الشيء بالنسبة للمنازل الصغيرة الخاصة، في الفانتين وفي تل نبيشة، والتي كانت تتكون من طابقين، أما في منف فإن تلك المنازل كانت عادة، تتكون من ثلاثة طوابق. أما من حيث تخطيط الشوارع فكان بدائياً، ويظل في حالة تحوّل

تانيس عاصمة للدلتا



المعبد الكبير بتانيس
عصر انتقال ثالث - منظر إلى
جهة الغرب - في الموقع
إن صعوبة فهم هذا المعبد
الكبير تأتي من ممارسة
المصريين لطريقة إعادة
استعمال نفس الأحجار في
أبنية مختلفة . إن هذا المعبد
مبنى بكتل حجرية من عصر
الرعامسة . كان قد تم انتزاعها
من موقع مدينة سي رمسيس .
ثم تمت تعطية الكتابات
القديمة على تلك الكتل
الحجرية . بطبقة من الدهان
لإخفائها . بالإضافة إلى أنه
بسبب العياب التام للمحاجر
في الدلتا . فإن صانعي الجير قد
سبطوا على كل الحجر الجيري
الذي كان موجوداً في الموقع .

مقدسة . ثم صفّ أعمدة إلى جهة الشرق .
ومحراب للإلهة موط . إن الباب الضخم الذي
يحمل اسم (شيشنق ٣) . يفتح على صفّ
أعمدة تكوّن رواق مدخل المعبد . بالإضافة
إلى وجود ثلاث أبار .

كان الكالاسور الجيتارون قد حطّموا جدران
المعبد الكبير . بحثاً عن الجير . وهكذا فقد
تم اختزاله إلى مجموعة من أحجار الحرائيت
المتناثرة . التي كانت قد استخدمت من
قبل في معابد أخرى . بالإضافة إلى أعمدة
ومسلات محطمة عديدة . تتمدد على أرض
الموقع إلا أن خطة بنائه يمكن اختصارها
في . تتابع صروح وأقنية . ذات صفوف أعمدة
نحيلية .

إن الأكثر لفتاً للانتباه هي الجبانة الملكية .
التي تشغل الزاوية الجنوبية الغربية
لمحيط السور . وهو مكان من غير المعتاد
أن تشغله الجبانة الملكية . حيث أصبحت
القبور بذلك بعيدة عن معابدها الجنائزية .
يجوز وضعها هنا كان محاولة للتأقلم مع
طبيعة أرض المكان الطبوغرافية الخاصة
جداً . السبع مقابر مبنية بأحجار سبق
استعمالها في عصر الرعامسة . تم أعيد
استعمالها في عصر الأسرة الليبية . خاصة
الأحجار المستعملة في مقابر (بسوسنس
١) و(أوسركون ٢) و(تاكوت ٢) والمقبرة التي
تجمع بين (أمون إيموبي) و(شيشنق ٣) .

إن مقبرة بسوسنس المزينة بمناظر
وموضوعات من طيبة . تصبح فيما بعد
خبيثة ملكية . فتجمع فيها موميאות
مختلفة . لملك يحمل اسم (شيشنق) .
وقائد جيش (جنرال) يحمل اسم (أون دي با أون
ديدا) . واثنين مجهولي الشخصية . في حجرة
بسوسنس الجنائزية . والتي لا تزال جدرانها
حتى الآن قائمة . تم العثور على موميائه
تستريح داخل نعش من الفضة . مغلق عليه
داخل تابوت من الجرانيت الأسود . موضوع
بدوره داخل تابوت من الجرانيت الوردي .
كانت المومياء موضوعة أسفل أوراق

كانت تانيس عاصمة لمصر خلال الأسرتين
٢٢/٢١ . وكان بانوها قد نظموها على غرار
طيبة عاصمة الدولة الحديثة . ولذلك كانت
تانيس تسمى طيبة مصر السفلى . كما هو
وارد على الشاهد (س ٣١٨) في اللوفر . ثم إنها
قد ورد ذكرها في الكتاب المقدس . وكانت
مركزاً دينياً مسيحياً حتى القرن الخامس
الميلادي . ولكنها تختفى تماماً حوالى
القرن ١٤ الميلادي . ولا يعاد اكتشافها إلا في
القرن ١٨ الميلادي . ثم بعد أن كان قد تم رفع
نماذجها من الموقع . ستكتشف بطريقة
علمية منذ منتصف القرن العشرين
الميلادي .

الموقع الحالي تبلغ مساحته ١٧٧ هكتاراً
(الهكتار = ١٠ آلاف متر مربع . أو يساوي
حوالي فدانين ونصف) . وكان يقع بالقرب
من الفرع الثاني للنيل (وهو الذي لم
يعد له وجود) . وداخل هذه المساحة كانت
هناك عدة تلال رملية . توجد بينها ثلاث
مجموعات من المباني المنفصلة . التي
نقع في خط منتظم من الشمال إلى
الجنوب . المجموعة الشمالية من المباني .
تحيط بها أسوار مختلفة . تجمع بداخلها
المعبد الكبير لأمون . وهو معبد مخصص
للإله (خوتسو نفر حوتب) . ثم بحيرة

سوار مزخرف بالأودجات (عين
الحماية) ويحمل اسم
شيشنق ٢
تانيس - الجبانة الملكية
- عصر انتقال ثالث - أسرة
٢١ - حكم شيشنق ٢ - ذهب
ولارورد وعقيق وخزف مصري
- قطر ٧ سم - القاهرة
- المتحف المصري



الملك (شيشنق ١)، محفورة على عطاء مومياء (شيشنق ٢)، ثم عين الحراسة للإله رع الموصوعة فوق السلة، والتي كان من المفروض أن تضمن الأبدية للمتوفى كل عنصر من العناصر ممثل مرتين، عين الحراسة للإله رع مثلاً مرة ذات اليمين ومرة ذات اليسار.

وبالاتجاه جنوباً فإن الموقع يتضمن، في منتصف تل مرتفع، بقايا مساكن، وبقايا معبد يوناني روماني محطم، كان مكرساً للإله حورس (مسر) ثم في الجزء الجنوبي كان هناك معبد آخر مهدي هذه المرة إلى (أمون أوب)، والذي كان قد تحطم في العصر البطلمي

من الذهب، تتخذ شكل القناع الحائري الذي يحمي الوجه، الذي كان من الذهب الخالص، ولكن بدون أية كتابات عليه ويمثل رأس الفرعون يعلوه غطاء الرأس الملكي المخطط (نمس)، وفوق الجبهة كان هناك ثعبان الحماية، كان الملك يضع كالمعتاد اللحية المستعارة، وكذلك كان هناك عقد واسع بزين الصدر، وهي الملامح التي تشبه تلك التي كانت لقناع توت عنخ آمون في الحجرة السابقة على حجرة الدفن، وجدنا مومياء شيشنق ٢، وكانت ذراعاه محمليتين بسبع أساور، من بينها اثنتان تزييهما عين الحراسة (أود جات)، إنها حلقي مركبة بموصلات من الذهب، مع أشكال مسقوشة ومكفنة بالالارورد كانت ألقاب



قناع جنائزي لبسوسنس
تانيس - الجبانة الملكية
- عصر انتقال ثالث - أسرة
٢١ - حكم بسوسنس ١
- ذهب ولازورد وزجاج - ارتفاع
٤٨ سم - القاهرة - المتحف
المصري

دائم بسبب امتداد المنازل، ثم إن الوثائق المكتوبة، تكشف الستار عن الطابع المتعدد الأجناس (كوزموبوليتي) لمدينة منف، التي تعايش فيها التجار والجنود والرحالة والطلبة، الذين أتوا من سواحل البحر المتوسط ومن الشرق الأوسط.

ثم تشهد الدلتا بناء واستقرار مستعمرات، لمرتزقة ليبيين وإغريق، كان الفراعنة يستأجرونهم للدفاع عنهم، ثم في الفانتين كانت هناك حامية من المرتزقة اليهود، في حين أن بعض المواقع الأخرى، كانت قد استقبلت مراكز تجارية أجنبية، مثل المركز التجاري الذي أنشأه الإغريق في نوقراطيس. في تلك الفترة، التي شهدت تتابع الغزوات الأجنبية على مصر، لا يدهشنا أن نرى اهتماماً خاصاً بالتحصينات والاستحكامات العسكرية حول أغلب المدن، إن الشهادات المكتوبة لا تبخل بالمديح والتقريظ للمصريين، الذين نبغوا في مجال هذه الإنشاءات، إن رديم قلعة (تل دفنة) في الدلتا هو واحد من البقايا القليلة، لتلك القلاع في الدلتا.

مع وصول البطالمة إلى السلطة، تمّ بناء مدن جديدة، مشيّدة على صورة المدن الإغريقية، وواحدة منها ستكون ذات مصير استثنائي، إنها الإسكندرية، وضع حجر أساسها الإسكندر الأكبر سنة ٣٣١ ق.م، وتقع في الزاوية الشمالية الغربية للدلتا، في جزء من شاطئ البحر المتوسط، لم يكن مؤهلاً تماماً لاستقبالها، ومع ذلك فقد تمّ اختيار موقع مناسب، (إن المدينة تسبح في بحرين) هذا هو ما قاله الجغرافي الإغريقي استرابون، ففي الجنوب تطل المدينة على بحيرة مريوط الواسعة، بواسطة انحدار بزاوية ميل، وفي الشمال تمتد المدينة، بامتداد ساحل البحر المتوسط المواجه لجزيرة فاروس، وسريعاً ما تمّ بناء طريق مرتفع يصل بين المدينة والجزيرة، أطلق عليه اسم (هبتا استاديوم)، بسبب أن طوله كان سبعة استاد (وحدة قياس قديمة تساوي ١٧٥ متراً).

تمثال بطليموس ٢ (جذع
)، عثر عليه في ميناء
الإسكندرية سنة ١٩٩٥
عصر بطلمي - القرن الثالث
ق. م. - إسكندرية - جرانيت
وردي - ارتفاع ٤٥٥ سم - كوم
الدكة - متحف الهواء الطلق

وعلى كل من جانبي هذا الطريق المرتفع (هبتا استاديوم) تمّ إعداد ميناء بحريّ، هذان الميناءان سيجعلان من الإسكندرية، مركز التجارة الدولية في البحر المتوسط. وحيث إنها تقع بعيداً عن مخاطر الفيضانات، إلا أنها أيضاً تقع بعيداً عن النيل، لذلك فقد تم حفر ترعة (قناة) تصل بين الإسكندرية وبين الفرع الكانوبي للنيل (فرع رشيد حالياً)، كانت هي (هذه القناة) همزة الوصل، بين مصر الزراعية الخصبة، وبوابتها البحرية الجديدة، من جهة الأرض، كانت الإسكندرية محاطة بأسوار مرتفعة، عبارة عن جدران تقع بينها استحكامات عسكرية، وأبراج وأبواب سرية. ثم أقيم في طرف جزيرة فاروس الفئار الذي سيصبح عجيبة معمارية، وهو عبارة عن برج مضيء لإرشاد البحارة.

في المدينة شريانان رئيسيان، يتقاطعان بزاوية قائمة، هذا التقاطع يقع إلى الشرق من منطقة القصور وعلى بعد قليل منها. هذان الشريانان يهيمنان على الخطة المحكمة لبناء المدينة، التي كانت تتسع بالتدرج، أحدهما كان الطريق الكانوبي (المؤدّي إلى بؤابة رشيد)، وكان موازياً للبحر بطول ٥ كم وبعرض ٣٠ متراً، من الشرق إلى الغرب، تحف به المباني الفاخرة والقصور والمعابد، أما الطريق الآخر (طريق القصور)، فكان بنفس الأبعاد، ولكن في اتجاه من الشمال إلى الجنوب، كانت الشوارع المحيطة بهما، تعطى أسماء وتجمع في أحياء، في شكل مربعات منتظمة، ولكنها معدّة بطريقة، تسمح للمركبات بعبورها، وفي الوقت نفسه الذي كانت تخطط فيه الشوارع، فإن شبكة خطوط تحت الأرض، كانت تعدّ لنقل المياه العذبة إلى الأحياء.

لن نتمكن من تحديد أعداد وصفات المباني، في هذه المدينة





تترا دراخما (دراخما رباحية)
مصر السفلى - إسكندرية
- العصر الروماني - القرن
الثاني - حكم كومودوس -
برونز - قطر ٢٣ ملمتر - لندن
- المتحف البريطاني
على وجه العملة نرى
بروفيل الإمبراطور كومودوس
(البروفيل هو رؤية الوجه
بزاوية جانبية)، الذي حكم
روما من ١٨٠ إلى ١٩٢ ميلادية،
وعلى الظهر هناك شكل نادر
المثال لفنار الإسكندرية،
الذي كان سيوستراتوس قد
شيدته سنة ١٨٥ قبل الميلاد،
وكان لا يزال يعمل بكفاءة في
نهاية القرن الثاني للميلاد .

الإسطورية، التي اختفت معالمها تقريباً تماماً، وإن كانت الحفائر الأثرية، تعيد الآن أجزاء منها إلى الحياة بالتدرج. كان رَحالة الأزمنة القديمة، قد وصفوا مواطن الجمال في المدينة، التي كانت واحدة من أكثر المدن الإغريقية نفوذاً. إن المباني العامة المهمة، كانت قد وضعت إلى جوار المحاور الرئيسية، نجد من بينها الميادين المفتوحة للاجتماعات العامة (آجورا)، وصلات الألعاب الرياضية (الجيمنان)، بالإضافة إلى المسرح وقاعة المحكمة. ثم إن الأحياء الملكية (البازيليا) كانت تشغل ما بين ثلث ونصف مساحة سطح المدينة، وكانت تقع في جزئها الشرقي، الذي غمرته حالياً مياه البحر المتوسط جزئياً. كانت تقوم هناك مقار الإقامة الملكية، والإدارات الملكية، والمؤسسات العلمية الكبيرة، مثل المتحف والمكتبة الشهيرة.

يعتقد أنه كانت هناك أسوار تحيط بمقابر ملوك البطالمة، وكذلك بمقبرة الإسكندر الأكبر التي بحثنا عنها طويلاً ولكن دون جدوى. أما مقابر الخاصة وهي التي حفظت بطريقة أفضل، فإنها تشهد بالطابع الإغريقي للمدينة، من أعمدة ذات تيجان، إلى واجهات مباني مثلثة الشكل، إلى تقليد الرخام، كل هذه العناصر المعمارية تنتمي بلا شك إلى العالم المقدوني. ومع ذلك فإن هناك المباني الفرعونية الضخمة التي تظهر في ذلك الوقت في الإسكندرية، كما تظهر كذلك في بعض مدن الدلتا وهيليوبوليس، وهي المباني التي تعطي مذاقاً مصرياً خاصاً للمدينة، حين تتزين بابي الهول، وبالمسلات والهَرِيَمات.

٢- المقابر الملكية والخاصة

لم يترك العصر المتأخر أية جبانة ملكية، تمكن مقارنتها بوادي الملوك. كانت مقابر وادي الملوك، قد تعرضت للنهب، الذي بدأ في زمن رمسيس ٩، واستمر حتى الأسرة ٢١، التي كان ملوكها الطيبون من كهنة آمون وأشرفهم، قد تعلموا الدرس من هذه التجربة، فقرروا استعمال المقابر المهجورة والخبايا (جمع خبيئة)، على الضفة الغربية للنيل، حيث راكموا وكوّموا مومياواتهم بداخلها، ثم أقاموا بعض المقصورات من الطوب، بالقرب من الرامسيوم ومن معبد مدينة هابو، التي تحمي أسوارهما أيضاً مقابر بعض الشخصيات الرفيعة القدر في الأسرتين ٢٢/٢٣.

أما في تانيس فإن فراعنة الشمال، كانوا قد أقاموا جبانتهم الملكية بالقرب من المعبد الكبير، وقد تمكن منقبو الآثار الفرنسيون في هذا المكان، من اكتشاف مقابر لم تنهب لكل من (بيوسنس / أوسركون / شيشانق)، وهي المقابر التي أخفت أثاثاً جنائزياً باذخاً مترفاً عن العيون، لا توجد هنا أهرامات أو مقابر محفورة في باطن الأرض على أعماق كبيرة، هنا لا نجد إلا حفراً متواضعة محفورة في التربة، ومغطاة بكتل حجرية تم الحصول عليها من مبان أخرى في نفس المكان، وداخل هذه الحفر تحدد الجدران حجرة أو أكثر، ولكن لا يمكننا الاستدلال على شكلها الخارجي، أو شكل مبانيها التي كانت فوق سطح الأرض، إلا أن حوائط الحجر الجيري التي تحدد الجدران، كانت منحوتة بمناظر دينية.

أما في الأسرة ٢٥، فإن فراعنتها الذين كانوا قد أصبحوا سادة مصر ومنهم (بي عنخي)، كانوا قد فضلوا أن يدفنوا في السودان أرض أجدادهم. إلا أن بي عنخي ينقل إلى مقابر السودان في تلك الفترة عادة مصرية، ستظل سائدة هناك حتى العصر المروى، حيث تدفن أجسام الملوك داخل أهرامات حقيقية، فإذا كانت هذه الأهرامات قد استلهمت مباشرة من أهرامات منف، فإن أبعادها كانت متواضعة، فارتفاع هرم بي عنخي هو ١٢ متراً، وطول ضلع قاعدة هرم طهارة هو ٥٢ متراً.

ولا نعرف بعد لماذا لم تفعل الأسرة ٢٦ المصرية نفس الشيء، رغم أنها

العصر المتأخر

كانت مأخوذة بكل ما هو قديم، ربّما إن الموقع الرطب لصايس العاصمة الجديدة، لم يكن مؤهلاً لذلك، إن الفرعون (أمازيس) يقلّد نموذج تانيس، حين يبني داخل أسوار معبد الإلهة (نيت) مقبرة ومعبدًا جنائزياً، قد سجل هيرودوت تقريباً لجمالهما. في نفس العصر كانت المتعبدات الإلهيات يدفنّ في مدينة هابو، في مقابر محفورة في الصخر مثل مقبرة المدعوة (أمين ارديس)، وهي مقابر تعلوها معابد مصغرة.

إن أشراف تلك الفترة يبنون قصوراً تحت الأرض، محفورة في الحجر الجيري في منطقة العساسيف. ثم إن عمدة طيبة (مونتو إم حت) قد بنى له هناك قصراً وأحاطه بسور من الطوب، وزيّنه بمدخل على شكل صرح، منه نجد ممراً يفتح عمق الصخر ليؤدّي إلى صالة أعمدة، تتصل بفناء مفتوح إلى السماء، ومحاط بعشر حجرات، تأتي بعدها في عمق الصخر متاهة ذات أعمدة تذكرنا بوادي الملوك.

أما أشراف منف، الذين كانت تتسلط عليهم فكرة نهب المقابر فقد لجئوا منذ الأسرة ٢٦، وإلى بداية العصر البطلمي، إلى حيلة ذكية، أدّت إلي أن مقابرهم لم تنتهك، ألا وهي وضع التابوت في قاع بئر رأسية بعمق ٢٥ متراً، توضع فوقه أطنان من الرمال، وتنتهي عند سطح الأرض، بأرضية مسطحة حجرية تبني فوقها مقصورة.

في منف كذلك توجد أكبر جبانة للحيوانات المقدسة، تسمى (السيرابيوم)، وهي التي اكتشفها (أوجست مارييت) سنة ١٨٥٢، حيث كانت عجول (أبيس) قد دفنت في مقابر منفردة في بطن الأرض، في فترة سابقة على حكم رمسيس ٢، ثم بعد ذلك تم وضعها في جبانة جماعية تحت الأرض كذلك، حتى زمن البطالمة، كانت التوابيت الضخمة من الديورايت، تحتوي على مومياوات الثيران، وقد وضعت في حجرات صغيرة يلتصق بعضها ببعض، وتتصل بممر عريض محفور تحت الأرض، هناك جبانة أخرى تحت الأرض في سقارة للإله أنوبيس (ابن أوي)، ولكنها مقارنة بجبانة الثيران تكون ذات تأثير أقل قوة، ثم هناك جبانة أخرى هي أيضاً تحت الأرض في هيرموبوليس (تونة الجبل)، مهداة إلى الإله جيحوتي الذي يظهر في صورة طائر أبي منجل، وكانت تحتوي على آلاف المومياوات لطائر أبي منجل.

وفي هيرموبوليس كذلك، تقع أيضاً واحدة من أجمل مقابر العصر المتأخر للمدعو (بتوزيريس)، الذي عاش حوالي سنة ٣٠٠ ق. م، وهي تتكوّن من مقصورة بأعمدتها، وبالجدار المنخفض الواصل بين الأعمدة، حتى يمكن اعتبار المجموعة قريبة الشبه من معبد إلهي مصغر ويقف أمام هذه المقبرة مذبح، توجد في زواياه أشكال شبيهة بالقرون، منذ ذلك الوقت تترك



قبر بتوزيريس
تونة الجبل - منظر من
الجنوب الشرقي - في الموقع
تقع هذه المقبرة بالقرب من
جبانة الحيوانات، التي كانت
مكرّسة للإله هرمس، أحد
أشكال الإله جيحوتي، وقد
شيدتها أسرة بتوزيريس في
القرن الرابع قبل الميلاد . إن
البناء الفوقي (فوق مستوى
الأرض)، يجمع بين المذبح
بالزوايا قرنية الشكل، وبين
المقصورة البطلمية الشكل
، في واجهة المقبرة، هناك
أربعة أعمدة ذات تيجان
مركّبة، تصل بينها حوائط
أقل ارتفاعاً.

المقابر المصرية الكلاسيكية المكان. لمبان تمتزج فيها العناصر المعمارية المصرية. مع العناصر المعمارية الهيلينستية. مثل مقابر الأنفوشي وكوم الشقافة. في جبانة الإسكندرية.

٣- المعابد الإلهية

رغم الغزوات الأجنبية. فإن العصر المتأخر هو أحد أكثر عصور التاريخ المصري إزدهاراً. فيما يتعلق بفنون العمارة المقدسة. كان أغلب الغزاة قد أدركوا أنه للاحتفاظ بمصر يجب عليهم احترام الديانة المصرية. التي كانت حجر الزاوية الذي قام عليه بناء المجتمع المصري. حسب النظام الإداري الفرعوني. هكذا يمكننا أن نرى على جدران المعابد التي استمر تشييدها. صوراً متتابعة بدون أي اختلاف. لملوك مصريين. ثم لخلفاء الإسكندر ثم لأباطرة الرومان. وهم يمارسون نفس الطقوس الدينية. في نفس الأزياء الدينية المعروفة من الأزمان الماضية.

ومع ذلك فإن هذه الديانة ستشهد تطوراً. سينعكس على مجال الفنون. وهو أن ألوهة كانت حتى الآن محجوبة في الظل. ستحتل مكان الصدارة. كآلهة حامية للأسرات الحاكمة الجديدة. مثل القطعة باستت في بوباسطس (الزقازيق). والإله آمون في ناباتا (بالنوبة العليا). والإلهة نيت في صايس (صا الحجر). ثم إن هناك حماساً خاصاً يتوجّه إلى أوزوريس. الإله المنقذ الذي يلجأ إليه المؤمنون في هذا العصر المضطرب. ذلك بالتوازي مع عبادة الحيوانات المقدسة التي تأخذ حجماً يتجاوز الحد.

وفي النهاية نعود إلى الكرنك الذي لم يعد كبير كهنة آمون فيه. هو المسيطر على الحياة الدينية. ولكن تحل بدلاً منه المتعبدة الإلهية. وهي عذراء مكرّسة للإله طيبة. عادة ما تختار من العائلة الملكية. وتلعب دوراً مهماً في الحياة المصرية حتى الغزو الفارسي الأول.

المرحلة الأولى

من فترة الانتقال الثالث إلى الأسرة ٢٥ (١٠٦٩ ق.م. إلى ٦٥٦ ق.م.)

إن البقايا العملاقة المحطمة من معبد تانيس. هي الشواهد الوحيدة الباقية للدلالة على العمارة الدينية في الأسرة ٢١. إن المحراب المكرّس لعبادة آمون رع في تانيس. يعتبر نسخة شمالية مكرّرة من محراب الكرنك. ومن أجل تزيينه اضطر ملوك تلك الأسرة الصغار ملوك العام ١٠٠٠ ق.م. إلى استعمال الأحجار التي وجدوها في المكان. الأحجار التي أعادوا استعمالها من عصور ومواد مختلفة. وصنعوا من كل هذا متحفاً حقيقياً.

ثم إن مجهودات خلفائهم الليبيين تعمّ مصر كلها. شيشنق ١ يزيّن واجهة الصرح الثاني بالكرنك برواق أعمدة. رشيقة القوام. ذات أبدان محزّزة تشبه حزمة سيقان نبات. ويحمل حالياً اسم رواق البوباسطيّين. ثم هناك مبنى آخر صغير من الحجر الجيري في (الحبة). ثم حطام صالة احتفالية أقيمت في بوباسطس مهد الأسرة الليبية. كل هذه الآثار تصوّر العودة إلى إقامة المباني الدينية في ذلك العصر.

ومنذ مجيء الأسرة الأثيوبية تمتلئ السودان ومصر بالمعابد. مثل المعبد القديم لآمون في ناباتا (الشلال الرابع). الذي أضيف إليه صرح ضخم. وفناء بحوائط مزينة بوفرة وثرأء. وكذلك صالة أعمدة. في النوبة قامت المعابد المحفورة حتى نصفها في الصخر في (كاوا) وفي (سنام). مستلهمة إنشأءات عصر الرعامسة. ثم في ناباتا والأقصر والكرنك والمدامود. تمّ تزيين واجهات المعابد والمحاريب بالجواسق (جمع جوسق) بأعمدة عظيمة.

ثم إن مقاصير مصغرة مهداة إلى أوزوريس كانت قد شيدت داخل معبد الكرنك بواسطة الملوك. وكذلك بواسطة المتعبّئات الإلهيات. في الوقت نفسه الذي تم فيه إصلاح وتجديد بوابات وأسوار المعابد في دندرة ومدينة

هابو. ولأن الإمكانيات كانت محدودة فإنهم بدلاً من استعمال الجرانيت الرائع. كانوا قد استعملوا الحجر الرملي. القادم من المحاجر التي كانت قد أعيد افتتاحها مؤخراً في جبل السلسلة. إن معمار هذه الفترة التاريخية، الذي كان قد استلهم متعمداً آثار الماضي. يفتح فترة العودة إلى الماضي والحنين إليه. التي ميّزت العصر الصاوي.

المرحلة الثانية

العصر الصاوي (٦٦٤ ق.م. إلى ٥٢٥ ق.م.)

من المعبد الكبير في صايس الذي بناه فراعنة الأسرة ٢٦. لا تبقى إلا بعض الكتل الحجرية الغارقة في مستنقع. وذلك رغم أن شامبليون في القرن ١٩ كان قد لاحظ وجود (خندق به عملاقة). وهيرودوت كان يصف لنا (بوابات المعبد التي تدعو إلى الإعجاب والتماثيل العملاقة وتماثيل أبي الهول الضخمة التي كانت تزين جانبيها). وهكذا فإننا لا نستطيع إلا أن نتخيل أهمية هذا العمل المعماري. الذي كان الفراعنة الصاويون قد أقاموه.

من خلال الحطام المتناثر في الأماكن المقدسة في مصر السفلى (صايس / مندىس / تانيس / هليوبوليس / منف). والمقاصير الأوزيرية المشيدة من الحجر الرملي في معبد الكرنك. والتي يستعمل فيها المعماريون وسائل مختلفة كدعامات. تيجان حتحورية من أبريس. وأعمدة ورق بردي في جوسق مدينة هابو.

يبدو أنه كان قد حدث تحت حكم داريوس ١. أن تمّ بناء معبد هايبيس في واحة الخارجة. كهدية إلى الإله آمون. هذا المعبد يمكن اعتباره مرحلة انتقالية بين محارب الفترة السابقة. ومحارب الطراز البطلمي اللاحق. فبعض تيجان أعمدة صالة أعمدته تعلن مسبقاً عن التيجان المركبة. في حين أن أسلوب كتابة العلامات الهيروغليفية المضغوطة في أعمدة قريبة بعضها من بعض. وكذلك أسلوب تجسيم النحت الجداري. يمتّ بصلة قرابة إلى طراز المباني اليونانية الرومانية.

المرحلة الثالثة

المعابد اليونانية الرومانية (٣٨٠ ق.م إلى القرن الرابع الميلادي)

إن مصطلح بطلمي المستعمل. في معناه الواسع. يصف المباني الإلهية المشيدة بداية من الأسرة ٣٠. وحتى نهاية القرن الرابع الميلادي. كانت الأسرة ٣٠ هي الفترة التي بدأ فيها اهتمام الفراعنة بترميم المحارب الرئيسية في وادي النيل. ففي (بهببت الحجارة) بالدلتا. وفي الكرنك وإدفو ودندرة. نحن نجد دائماً أسواراً تحيط بالمحارب. أو بوابات أو أساسات. تحمل أسماء ملوك تلك الفترة. هذه السياسة لم تتوقف حتى أثناء فتح الإسكندر الأكبر لمصر. ثم بعد ذلك وخلال ثلاثة قرون. شاهدت كل مدن مصر الكبرى المباني الدينية ترتفع فيها. وهي المباني التي يستمر إعدادها وتزيينها وقتاً طويلاً جداً. حتى بعد دخول مصر في الإمبراطورية الرومانية.

إن خلفاء الإسكندر الأكبر بصفتهم ملوك إغريقين صالحين. يعيدون تنظيم البلد. على أساس نظام مالي جديد وتقنيات زراعية حديثة. ولكن الطقوس القديمة تستمر في المعابد بدون تغيير. من الآن فصاعداً. وبواسطة كهنة يحصلون على مرتباتهم من الدولة. ويقعون تحت إشرافها. يظل المصريون مخلصين لتقاليدهم. وهكذا فإن أشكال التعبيرات الفنية الخاصة بهم تظل مستمرة.

بطليموس ١ (سوتير) يقرر. بعد أن كان قد استشار أعلى سلطة دينية

في البلد، تأسيس عبادة جديدة تجمع الإغريق والمصريين حول شخصه. وهكذا تم ابتكار إله جديد، لبعث وتحفيز شعور ديني جديد يشترك فيه الشعبان، ويتوحد به الشعبان، المصري والإغريقي. إن الموضوع هنا يتعلق بالإله سيرابيس بلحيته الطويلة، والذي يعين إلى الأذهان صورة أحد آلهة الإغريق. إلا أن اسمه يتكون من اسمين لإلهين مصريين هما أوزيريس وأبيس. أما عبادته وقد ارتبطت بعبادة إيزيس، فقد نجحت في جمع الإغريق والرومان والمصريين حوله.

من بين المائة معبد التي تم بناؤها خلال تلك الفترة لتكريم آلهة تقليديين، فإن العديد منها قد اختفى، إما كضحية لارتفاع المياه في الدلتا، أو كضربة دفعها البلد حديثاً ثمناً للعصر الصناعي. لحسن الحظ فإن بعض المعابد التي نجت من هذا التدمير تظهر حالياً في أحسن صورة، بفضل تناسق وتناغم نسبها وأبعادها، إنها من بين أجمل الآثار المصرية وتقع كلها في مصر العليا، وتم تشييدها في مواقع ذات تأثير جمالي كبير في فيله/ وكوم إمبو/ وإدفو/ وإسنا، إنها في حالة حفظ جيدة جداً بشكل استثنائي.

إن استكمال بناء بعض هذه المعابد كان يغطي فترة حكم ملوك متتاليين عديدين، فمن أجل إنجاز معبد إدفو احتاج البنّاءون إلى ١٨٠ عاماً، ثم إن خطة بنائه أكثر تجانساً وترابطاً من خطط بناء الكرنك والأقصر وملامحه المعمارية تجمع في الوقت نفسه بين الفكر اللاهوتي، وبين الأجزاء الخاصة بالضرورات المادية للعبادة، كما يحدث في كل العمارة الدينية في مصر. نشعر هنا أكثر مما يمكن أن يحدث لنا في المباني المنتمية إلى عصور سابقة، بتوازن الأحجام المعمارية، وبالتناسق التام الذي يوحد بين العناصر المعمارية المختلفة، التي يتكوّن منها البناء.

بعض هذه العناصر المعمارية ورثته مصر عن عصور سابقة، فعلى غرار الكرنك يقع المعبد الرئيسي في وسط مساحة من الأرض المقدسة، التي



قناة محاطة برواق، وجزء من واجهة مقدمة المعبد، التي تؤدي إلى هيكله التفاصيل - جدار منخفض يصل ما بين أعمدة ذات تيجان مركبة - معبد إدفو - عصر بطلمي - عصر روماني - في الموقع معبد الإله حورس، الذي وضع بطليموس الثالث، حجر أساسه سنة ٢٢٧ ق. م، والذي سيفتح في العام ٧٠ بعد الميلاد. هذا المعبد له كل ملامح المعبد البطلمي، وخطة بنائه، من صرح، إلى قناة محاطة برواق، إلى الحجرات التي تسبق الهيكل، صالة الأعمدة، صالة القرايين، ممر يقود إلى المحراب، ثم عشر مقاصير حول المحراب.

تحدّها حوائط من الطوب تفتح فيها أبواب مصنوعة من الحجر الرملي. ندخل إلى المعبد بواسطة طريق مواكب احتفالية تحفّ به على جانبيه وبامتداده التماثيل (طريق دروموس). عادة ما يكون هذا الطريق متعامداً على النيل بزاوية قائمة. يوجد على النيل جوسق يمثل المرسى الرشيق القوام. حيث تقف إلى جوار الشاطئ مركب المراكب الاحتفالية. إن أحد أجمل هذه الجواسق. هو ذلك الذي بناه نقتانيو في جنوب جزيرة فيله، وهو الذي تطوله مياه النيل من وقت لآخر رغم أنه كان قد تم إنقاذه من مياه بحيرة ناصر.

بمجرد وصولنا إلى الصرح، فإننا نعثر من جديد على كل الأقسام الرئيسية للمعبد الكلاسيكي (فناء / صالة أعمدة / قدس أقداس). ثم إننا نرى هنا تعدّد وتنوع أشكال الأعمدة التي ربما تكون متأثرة بالنظام الكورنثي. فإذا كانت هذه الأعمدة بخطوطها تلك تذكرنا بأعمدة أشجار النخيل، فإن طريقة تشكيل تيجان هذه الأعمدة، تجمع بين عناصر نباتية زخرفية مختلفة. ولكن بقدر كبير من الحرية، فهناك حزم من سعف النخيل، وباقات من زهور البردي أو اللوتس، مع ثمار النخيل. يجب أن نتخيّل أعمدة مركبة من عناصر مختلفة، لا يتشابه فيها أي عمود مع جاره، ثم إنها مزينة بألوان حيّة، كان رحالة القرن ١٩ ما زالوا يستطيعون إبداء إعجابهم بها حتى ذلك الوقت.

ولكن بالتوازي مع هذه العناصر الجديدة، فهناك عناصر أخرى أكثر قدماً ما زالت على قيد الحياة. فالمحاريب المقدّسة المخصصة للإلهات في (فيلة/ دندرة/ معبد الأوبت في الكرنك) تزيّن أعمدة حتحورية، أي أن تاج العمود يكون بشكل رأس الإلهة حتحور، في حين أن معبد كوم إمبو كان قد اختير له التاج الذي يشبه الكأس (أو الكأس المقلوب) (أو الجرس). وفي ادفو كان الاختيار الغالب هو التاج النخيلي.

خلافاً مع واجهات صالات أعمدة الدولة الحديثة، فإن واجهات العصر البطلمي تكون نصف مغلقة بواسطة جدار منخفض، يصل ما بين أعمدة الصف الأول من صفوف أعمدة صالة الأعمدة، ويرتفع فقط إلى منتصف بدن العمود (بالوستراد). وبهذا فإن الجزء العلوي المفتوح من هذه الواجهة، يسمح للإضاءة النهارية بالدخول، مع الاحتفاظ في الوقت نفسه، بخصوصية ما يمكن أن يدور داخل الصالة من احتفالات.

تأتي بعد ذلك صالة التقدّمات (القرايين)، ثم صالة التاسوع، والمحراب، وكلها تقع على نفس المحور الرئيسي الأوسط. ثم إن المحراب يأوي في ظلام قاعته المغلقة من ثلاث جهات مركب الإله، بالإضافة إلى تمثال الإله الخاص بطقوس العبادة الذي يُحتفظ به داخل هيكل (ناووس)، منحوت من قطعة حجرية واحدة. حول المحراب يدور ممر سري غامض، تفتح عليه مقاصير الآلهة الثانوية، في هذا الجزء الخلفي المتباعد من المعبد، يتم عمل ترتيبات معمارية خاصة، بإعداد مداخل إلى ممرات ضيقة تؤدي إلى الكهوف المحفورة في سمك الأسوار الخارجية.

إن كهوف درندرة كانت مشهورة بجمال أشكالها الجدارية المنحوتة، التي تتوزع على ثلاثة طوابق، قد تكون هذه الكهوف قد استعملت ليحتفظ فيها بالتماثيل المقدسة ذات القيمة الكبيرة، وبالأدوات الطقسية المنحوتة أشكالها على الجدران، والتي تصحبها عادة إرشادات متعلقة بالمواد المصنوعة منها وبأحجامها، أما المواد المستعملة بكثرة فكانت تحفظ في حجرات صغيرة، إلى جوار المحراب، تسمّى (كنز المعبد)، حيث كانت توضع الأواني، وحيث كان يوجد معمل تحضير المستحضرات، الذي يحتوي كذلك على الأقمشة والدهون العطرية، بالإضافة إلى المكتبة المحتوية على النصوص المقدسة.

كل صباح كان خدم الإله يدخلون إلى عمق المحراب، عبر الممرات المستورة المخفية عن الأعين، ليقدّموا إلى تمثال الإله الطعام الضروري

له، من مواد غذائية وماء، ثم يبدأون في ممارسة طقوس النظافة اليومية للإله. مرّات عديدة أثناء العام، كانت المواكب تستعمل السلاالم التي تربط بين المحراب وسطح المعبد، الذي كانت تعلوه بعض المقاصير الصغيرة. حيث كانت تجري أحداث بعض الاحتفالات الخاصة، مثل طقس الاتحاد مع قرص الشمس، والذي كان بفضل يستطيع تمثال الإله، أن يجدد قواه بشكل دوري، وطقس شهر كيهك الذي يحتفل فيه بعودة الحياة إلى أوزوريس.

وحيث إن المعبد هو المقرّ الدائم للإله، فإنه كان يشيّد بشكل أقرب ما يكون إلى القلعة أو الحصن، حيث تتضافر الأشكال المعمارية، مع النصوص والمناظر المنحوتة على الجدران، في تقديم الحماية اللازمة لتمثال الإله. كانت خطط المعابد البطلمية قد أقامت سلسلة من التحصينات تتمركز حول تمثال الإله، الحواجز من الأحجار وجدران المحاريب، وجدران سميكة للمعبد محصورة في حوائط موازية لها، تحدّد طريقاً دائرياً حولها.

في موقع معبد دندرة الذي كان قد تمّ فحصه جيداً، يمكننا أن نفهم بطريقة أفضل أسلوب وضع المباني المرتبطة بالمعبد الإلهي، بعضها بالنسبة إلى بعض. هنا نجد أول نموذج لبית الولادة الإلهية (ماميمزي) المشيّد في زمن نفتانبوا، أما بيوت الولادة الإلهية في العصر البطلمي فهي مبان صغيرة، عادة ما تكون مبنية على محاور متعامد مع محور المحراب، وتحيط بها صفوف أعمدة تصل بينها جدران منخفضة، تحفر عليها بالنحت الغائر مناظر تتعلق بالولادة وبالأمومة. هذه المناظر تكون ذات علاقة بعبادة الملك، وتكون مخصّصة للإله الطفل المولود من زوج وزوجة من الآلهة المحليين، وهو الطفل الذي يندمج فيه الفرعون ويتوحد معه ويتشبه بصورته.

دندرة تمتلك أيضاً واحدة من أجمل البحيرات المقدسة، وهي مستطيلة الشكل تحيط بها الجدران العالية المزودة بالسلاالم والمدارج، التي يمكن النزول بواسطتها، مما يسمح للزائر بالذهاب إلى مصدر الماء المقدس، ليغترف منه في كل فصول السنة. وهناك أولئك المكشوف عنهم حجاب الأسرار الذين سيسيرون فيما بعد على الدرب، وهم الذين يمكنهم أن يتأملوا من المنصة القريبة، الحلقات المتتابعة من قصة رواية آلام أوزوريس، وهي المسرحية التي كان يقوم بتمثيلها بعض الممثلين على سطح الماء.

بالقرب من البحيرة المقدسة هناك مقياس نيل، يسجل التغيرات في نهر النيل. وفي كل محيط المبعد كانت هناك المباني الطوبية، التي سكنها الكهنة والفنانون والفنيّون الذين عملوا في خدمة الآلهة. ثم هناك (بيت الحياة) الذي يمكن أن نتلقى فيه العلوم الكهنوتية. توجد كذلك مصحّة (ساناتوريوم) حيث كان الحجاج يأتون بحثاً عن العلاج بالمعجزات، لأمراض عزّ شفاؤها. ليس بعيداً عن هنا كان هناك المكان المغلق المخصص للحيوانات المقدسة، مثل البقرة لحتحور في دندرة، والصقر لحورس في إدفو، وطائر أبي منجل لجحوت في هيرموبوليس.

هذه هي الخطوط العريضة لعناصر المعبد البطلمي، مع وجود بعض الخصوصيّات المحلية هنا وهناك، التي يمكنها التأثير على خطة المعبد، مثل معبد كوم إمبو حيث العبادة المزدوجة لكل من سوبك و حاروريس، كانت قد أدّت إلى ازدواج المعبد في كل أجزائه، في حين أن معبد جزيرة فيلة يتمتع بصف أعمدة جميلة، بامتداد صفحة الماء الزرقاء، مما يجعلنا نظن، أننا أمام منظر طبيعي في جزيرة يونانية، من جزر بحر إيجه.

ثانياً : النحت الجداري والتصوير الملون

إن دراسة النحت الجداري في العصر المتأخر بالكاد بدأت. حقا هناك بعض المجالات التي نعرفها أكثر من غيرها، مثل زخرفة المقابر الطيبية، في القرن الرابع ق. م.، ولكن معارفنا بشكل عام لا تزال جزئية جداً، فلو إن

نحتي الجدران خلال الألف عام الأخير قبل الميلاد. كانوا قد تمكنوا حتى نهاية ذلك العصر. من نحت تحف فنية رائعة، فإن هذا النحت الجداري كان ذا مستويات إجابة جد متباينة، أكثر مما كان عليه الحال في نحت التماثيل. إلا أن الاثنين (النحت الجداري ونحت التماثيل) من جهة أخرى، كانا يتفقان في الرغبة في العودة إلى استعمال أشكال سبق استعمالها في الماضي. يبدو خلال ذلك العصر اهتمام حقيقي بكل ما هو شديد القدم. في مقبرة بسوسنس بتانيس، هناك أحد المناظر الدينية الملونة والمنحوتة نحتاً غائراً، يخلد تقاليد عصر الرعامسة، وفي الوقت نفسه فإن نقوش مقبرتي أوسركون ٢ و شيشنق ٣، تذكرنا بالتكوينات الأسطورية، وبالشخصيات التي تختزل أجسامها إلى مجموعة من الخطوط، مثلما هو الحال في آخر الأعمال المنحوتة في مقابر وادي الملوك.

في رواق بوباسطس بالكرنك، وفي الحبة بالدلتا، نحت الفنانون بالأسلوب الجميل للأسرة ١٩، الشخصيات الملكية والاحتفالات الملكية، التي تعود موضوعاتها إلى زمن الأهرامات. ثم هناك بعض القطع المحطمة، من الجرانيت المنحوت نحتاً غائراً، والمغطى بالألوان، الموجود منها في المتحف البريطاني، يظهر فيها أوسركون الرشيق القوام، وإلى جواره ملكة يميل جسمها إلى الامتلاء، وهي تبشر بالأجسام النسائية الثقيلة للفترة الاثيوبية. ذلك بالإضافة إلى المتعبدات الإلهيات في مدينة هابو، بوجوهن الحيمة وأكتافهن المستديرة.

إن فراعنة (كاما) و (سنام) بأجسامهم الضخمة، وعضلاتهم المرسومة



أوسركون والملكة كاراما
مصر السفلى - بوباستس
- عصر انتقال ثالث
- أسرة ٢٢ - حكم أوسر
كون ٢ - جرانيت وردي - لندن
- المتحف البريطاني
احتفالا بعيد سيد الثاني (عيد
التتويج)، أقام أوسركون ٢، في
معبد الإلهة باستت (القطعة
)، فناء احتفالات تسبقه بوابة،
وهي التي يأتي منها هذا الحجر
الذي نحن بصددده، طراز النقش
يشبه ذلك الذي كان سائدا
في الأسرة ١٨. هذا المنظر
المحفور حفراً غائراً، يظهر
فيه الفرعون وهو يقدم قربانا،
إن خطوط جسمه الرشيق
السامقة، تتناقض مع جسم
المرأة الرخوي الوافر.



تتويج بطليموس الثامن
(يورجيتيس الثاني)، بواسطة
الهندي مصر العليا والسفلى
معبد إدفو - عصر بطلمي
- القرن الثاني ق. م. - الممر
الشرقي - الحائط الشرقي
- في الموقع
إن الطراز البطلمي في هذا
النحت العائري يتميز بدقة
التنفيذ، الذي ينبغي التأكيد
على نماذجه، بزيادة عمق
الحفر الغائر خاصة في الأجزاء
التي تستدير فيها الأجسام،
ليستمد من لعبة الضوء
والظل، إن الوجوه الباسمة،
والأجسام والخدود الممتلئة،
تختلف عن أغلبية شعور الرأس
المستعار المليئة بالتفاصيل.

بوضوح، يصورون جيداً هذا الأسلوب الإثيوبي الجديد، الذي تزداد فيه الأجسام
في القوة والكثافة، بقدر ما تنقص فيه في الرشاقة. إن وجوه هؤلاء الملوك
ذوي الأصول الإثيوبية، تظهرهم بشفاة غليظة، ووجه قصير ممثلي، وثنايا
جلد متأثرة بالأسلوب الكوشي (السوداني). وأرنبتني أنف واضحتين،
وجمجمة مستديرة، يحيط بها شريط رأس يبرز منه ثعباناً كوبرا.

ولكن الفنانين العاملين خلال هذه النهضة الإثيوبية، يستديرون كذلك
عائدين إلى النماذج القديمة، مثلاً فكرة اقتصار النحت الجداري الغائر على
الجدران الخارجية للمباني، في حين تكون الجدران الداخلية منحوتة نحتاً
بارزاً، ثم كذلك فكرة الاستنساخ التام الكامل لمناظر عمرها بضعة آلاف من
السنين، باستعمال نفس الطريقة القديمة للتكبير بالمربعات، وفي معابد
أهرامات النوبة، نجد أبا الهول المحارب، والأسرى الليبيين. وفي الكرنك هناك
حجر يحمل صورة (شاباكا)، وهو يشبه فيها تحتمس ٣ شبحاً تاماً.

ورغم أن مقبرة (مونتو ام حات) التي استعملت للفراعنة الإثيوبيين
الثلاثة الأواخر على التوالي (أسرة ٢٥)، ثم لبسماتيك الأول (أسرة ٢٦) بعد
ذلك، كانت تنتسب من جهة طريقة نقشها إلى العصر الصاوي (٢٦)،
إلا أن لبعض مناظرها أسلوب العصر السابق (٢٥). في متحف كانساس
بالولايات المتحدة، هناك قطعة حجرية من هذه المقبرة، منحوتة نحتاً قوياً
عميقاً، يمكن أن تعتبر واحدة من أهم أعمال العصر المتأخر، الفنان يصور
(مونتو ام حات) واقفاً في ثوب احتفالي، بوجه مجسم بقوة وجمال، ومعالج
بطريقة واقعية مذهشة. وهناك مناظر أخرى من نفس المقبرة، تعكس
الاهتمام المتزايد بالفن العتيق، وهو الاهتمام الذي يعتبر أحد العلامات
البارزة المميزة للفن الصاوي، فنرى مرضعة جالسة أسفل شجرة تستخرج
شوكة من قدمها، بينما هناك فنانان تتعاركان، وهو منظر عمره سبعة قرون،
إذ إنه مأخوذ من مقبرة طيبة تعود إلى سبعة قرون مضت.

في الواقع، وعلى العكس مما يقال دائماً، فإن فنانين العصر الصاوي لا
يعودون فقط إلى فنون الدولة القديمة، بل كذلك إلى فنون الأسرة ١٨، إذ أن
مقابر العصر الصاوي الكبيرة في العساسيف، تستنسخ مناظر من مقابر
أشراف الأسرة ١٨، (خرواف) و (رع موزا)، ولذلك فإن مناظر حاملي القرابين
المنحوتين في مقبرة (بابازا) مثلاً، ومناظر الباكيات النائحات الناديات في
مقبرة (نسبا كا شوتي)، لها نفس رشاقة وجمال ودقة تجسيم المناظر
التي استلهمت منها.

ثم إن قطع نحت الدولة الوسطى هي الأخرى، كانت قد بدأت تصبح
مصدراً للإلهام منذ نهاية الأسرة ٢٥، أن صورة (أخ آمون رع) الجالس، تمتلك
نفس روح البساطة النبيلة التي كانت لأعمال الدولة الوسطى. هناك فقط
بعض التفاصيل المختلفة، مثل طريقة معالجة العين، والنسب الخاصة
بالفك.

أما فيما يتعلق بكون الدولة القديمة مصدر إلهام فني للعصر المتأخر،
فيظهر بوضوح في مجموعة من شواهد القبور في متحف كليفلاند
بالولايات المتحدة، التي تقلد بدقة آثار عصر الأهرامات. ثم إن أشهر أمثلة
العودة إلى المنابع والأصول، هي مقبرة (أبا)، كبير خدم بسماتيك ١، التي
استوحاها فنانها بعبقريّة من مقبرة أخرى تخص شخصاً كان يحمل
نفس الاسم، ولكنه كان قد عاش في عصر الأسرة ٦، ومع ذلك ففي العصر
الصاوي،

هناك أسلوب آخر يتطور بالتوازي مع أسلوب العودة إلى الماضي،
وهو أسلوب خلاق ابتكاري، تعتبر أفضل أمثله قطعة حجر في متحف
بليمور بالولايات المتحدة، يظهر عليها الملك (نخاو) أمام الآلهة حتحور
الشخصيتان المنحوتتان بالحفر الغائر، كانتا قد أحيطتا بخط جاف
ومحدد، يحيط كذلك بغطائي رأسهما. هناك كذلك منظر جنّي العنب،

في متحف اللوفر والذي عولج بنفس الطريقة، في الأجسام الرشيقة ، للفتيات الصغيرات جانيات العنب. هذه المناظر تعكس تبني قانون جديد، من الآن فصاعداً، ستكون المناظر مبنية على وحدة قياس جديدة هي الذراع الملكي.

ورغم اهتمام النحت الجداري في عصر الأسرة ٣٠، بالبحث عن الإلهام في أعمال العصر الصاوي الفنية، إلا أن أسلوبه كان مختلفاً، فنجد أولاً التجسيم المستدير الذي كان قد تأثر فيه لا شك بالفن الإغريقي، حيث إن هذا التجسيم يتأكد في العصر البطلمي. في المتحف البريطاني، نجد قطعة عليها الملك (نقتا نيو)، وهو يقدم قرباناً من الخبز فيها يبدو الجسم البشري متناسقاً، ومحدداً بخط واضح، ولكن الوجه، وبدون أي تنازلات، يبدو واقعياً، بذقنه الصغير ذي الغمّازات، وأنفه المعقوف، وخديه الممتلئين، ثم هناك كذلك بطنه المنتفخة ورقبته السمينة. كل هذه الملامح كانت قد عولجت بالأسلوب ثلاثي الأبعاد، وهو نفس الشكل الذي يظهر به نفس الملك على قطعة من البازلت المصقول. إن أحد أكتاف باب في سيرايوم سقارة، يظهر عليه الملك نقتانبو ٢ بنفس الأسلوب، وهو في مواجهة إيزيس، بجسمها الذي تبدو أجزاؤه المستديرة ممتلئة، مما يؤكد استمرار نفس الأسلوب.

إن الكثير من قطع النحت التي توصف حالياً بأنها من طراز (منفي جديد) (نيو مصفيت)، والتي كان قد عثر عليها في أعتاب مقابر هليوبوليس، يمكن أن تؤرخ حالياً بالقرن الرابع الميلادي. غالباً ما تصوّر قطع النحت من هذا الطراز شخصيات واقفة في صفوف، كما كان الحال في مصاطب الدولة القديمة.

إن المناظر الموسيقية بعازفيها وآلاتها، في متاحف اللوفر وكليفلاند والإسكندرية، تعتبر من أفضل أمثلة الأعمال الفنية المبهجة، التي تصوّر النساء بأجسامهن المستديرة، بشكل حسّي شهواني، ولكنه في الوقت نفسه يظل رزيناً وحذراً.



شاهد قبر تاهيرت
عصر النقال ثالث - أسرة ٢٢
- جص على خشب - ارتفاع
٣١ سم - باريس - متحف
اللوفر
إن هذه الطائفة من شواهد
القبور الصغيرة الملونة، والتي
كانت تستعمل في المنطقة
الطبية، كان ينبغي لها أن
توضع في مقصورة الدفن، إن
العينة التي أمامنا هنا، مزبوجة
الوجه، إذ تظهر عليها المتوفاة
وهي ترفع ذراعها، في اتجاه
إله الشمس، الذي يظهر في
صورتين مختلفتين، فالمتوفاة
هنا على هذا الوجه تستقبل
أشعة الشمس من الإله (رع
حور أختي / رع وحورس معا
في الأفق)، ولكنها تستقبل
نفس الأشعة من الإله (آتوم /
قرص الشمس في تمامه) على
الوجه الآخر، إن شكل أشعة
الشمس هنا يجعلها قريبة
الشبه من شكل الزهور.

وهناك بعض الموضوعات القديمة، التي لا تضاف إليها إلا الملابس الجديدة، حسب ذوق العصر الجديد. إن هذا الأسلوب العصري يبدو واضحاً في مقبرة (بتو زيريس)، في هرموبوليس (تونة الجبل / منيا)، التي تعود تقريباً إلى زمن فتح الإسكندر الأكبر لمصر وتجمع بين مناظر مستوحاة من من الحضارة الهيلينية، حضارة الإغريق خارج بلادهم، مثل التضحية بشرف والموت البطولي، وبين مناظر وموضوعات مستوحاة تماماً من الحضارة المصرية، ولكن مع تصوير الشخصيات بالأسلوب الإغريقي. وهكذا فإن طابور عرض حاملي القرايين، المرتدين للثياب اللاغريقية، يظهر فيه رجل مصوّر في المواجهة، وهو يحمل طفلاً نائماً على كتفه، يعيد إلينا ذكرى كوروس (تمثال يوناني قديم يمثل شاباً عارياً)، في حين تبدو رقيقة طريق هذا الرجل كما لو كانت تحمل ملامح الوجه الجميل لأثينا.

ولكن هذا التحالف والتآلف بين الفنيّين بين أجمل ما في كل من الفنيّين المختلفين، المصري والإغريقي، يظل فريداً في بابيه، فلو أن الأعمال الأولى على زمن البطالمة، مثل وجه الإسكندر^٢ في متحف اللوفر لا تزال تحمل رشاقة نحت الأسرة ٣٠، فإن هذه الرشاقة سرعان ما تتحوّل إلى التجسيم المستدير. إن نحّاتي القرن الأول قبل الميلاد، كانوا ما زالوا قادرين بدون شك، على نحت التفاصيل الخاصة بالرموز الدينية المصرية في دندرة، وشهد بذلك سلسلة المناظر التي تعود إلى نفس العصر في معبد إدفو، وتصوّر إسطورة الصراع بين حورس وست، بإحساس رهيف بالحركة، واهتمام شديد بالدقة، بأسلوب فني جميل، يتغلب على وسواس التجسيم المخل.

ولكن إذا كان نقش معابد نهاية العصر البطلمي، ما زال يمتلك المناظر العظيمة، فإن نوعية ودرجة إجادة النحت الجداري، تصيبنا بخيبة الأمل. تبدأ الأجسام في الظهور وهي متورّمة ومنتفخة، على خلفية تكثُر فيها العلامات الهيروغليفية رديئة الخط. كما لو أن الكهنة الأواخر كانوا يدركون، أن نهاية الديانة الفرعونية كانت قد أصبحت وشيكة، فأرادوا أن يؤكدوا على طقوسهم القديمة ونصوصهم الغالية، التي تضمن البقاء على قيد الحياة إلى الأبد، باستعمال التجسيم المبالغ فيه.

يختفي فن التصوير الجداري الملوّن، أثناء عصر الانتقال الثالث، من مقابر الخاصة، ولكنه يظهر في الأشياء الجنائزية، مثل التوابيت الضخمة، وأغلفة المومياوات الكارتوناج (الكتان المضافة إليه طبقة جصّ)، وصناديق تماثيل الشوابتي (المجيبين)، والأواني الكانوبية (لحفظ أحشاء المتوفى أثناء التحنيط)، أما أوراق البردي، وشواهد القبور الخشبية، فكانت ترسم عليها المناظر التي تحكي القصص الأسطورية، الخاصة بكتب الموتى، حيث يصوّر الموتى والآلهة بأجسام رشيقة، بخطوط ليّنة مرنة تضاف إليها الألوان، التي لم يحتفظ لنا الزمن بطراوتها وطراحتها، (انظر شاهد قبر تا بيرت).

لكن مناظر دينية رديئة سيئة المستوى، تظهر على جدران مقابر الأسرة ٢٦، مثل تلك التي للمدعو (راموزا)، مسئول الخزانة في طيبة، والتي تبرز فيها الأشكال الرديئة بألوان حيّة، وعلى خلفية مضيئة، وبداية من القرن الثاني ق. م، يختلط الأسلوبان المصري والإغريقي في بعض مقابر الإسكندرية، والتي يمكننا أن نعجب في أجملها، بأفاريز من أشجار الجميز ومن النخيل، ولكنها معالجة بأسلوب أقرب إلى (الانطباعية)، بالإضافة إلى عناصر زخرفية هندسية بألوان حية.

ثالثاً : فن نحن التماثيل

إلى النفس الأخير يظل فن نحت التماثيل المصري ينتج تحفاً فنية، إن فناني الألف عام الأخير ق. م، يستمرون في استعمال نفس تقنيات العصور السابقة، ثم إن أعمالهم تحمل آثار نفس الأدوات الحجرية، التي كانت مستعملة سابقاً في عصور الأهرامات، فإذا كان فن نحت التماثيل قد

احتفظ بطابعه الديني. فإن التماثيل تختفي من المقابر ويظهر أغلبها في المعابد، حيث يمكنها أن تتلقى طقوس العبادة من الأفراد، ربما ينبغي لنا هنا أن نحاول أن نجد تفسيراً لهذا التطور. فبالإضافة إلى التيار المثالي، كان هناك كذلك فن تصوير الشخصيات، الذي يصل إلى قمة تطوره في العصر البطلمي. فتصبح تماثيل الملوك أقل عدداً وأقل حجماً، بل تصبح كذلك أقل تأثيراً وحضوراً بالمقارنة ببعض تماثيل كبار الموظفين، الذين كانوا دائماً يمثلون في سن النضج، وحدهم، وبملامح جادة قلقة.

ثم إن مجموعات التماثيل العائلية تختفي، وكذلك تصبح تماثيل النساء نادرة جداً حتى الفتح اليوناني لا نعرف لماذا، إلى حد أننا لم نجد أي تمثال لملكة من الأسرة ٢٥، ولا حتى تمثال لشخصية نسائية عادية تنتمي إلى الأسرة ٢٥. الاستثناء الوحيد هو تماثيل متعبدات آمون الإلهيات، اللاتي كنّ وحدهن فقط صاحبات امتياز أن تكون لهن تماثيل حجرية. يستمر التفات النحاتين إلى نماذج الماضي، إلا أن قائمة برنامج الأوضاع التقليدية التي تتخذها التماثيل، المستوحاة من الفترات السابقة، أصبحت محدودة جداً. وتختفي التماثيل الجالسة، وتصبح الحظوة لتماثيل الكتبة المكعبة، ولتماثيل الرجال الواقفين.

كانت الأفضلية كذلك للأحجار الداكنة اللون، والمصقولة بعناية، مثل الجرانيت والديورايت، وهو ما يذكرنا بالتقشف الذي كان سائداً في الدولة الوسطى. تماثيل كثيرة أيضاً كانت قد نحتت في حجر (الجروواك) السهل التشكيل، والقادر ببراعة على إظهار تجسيم الأشكال الأدمية.

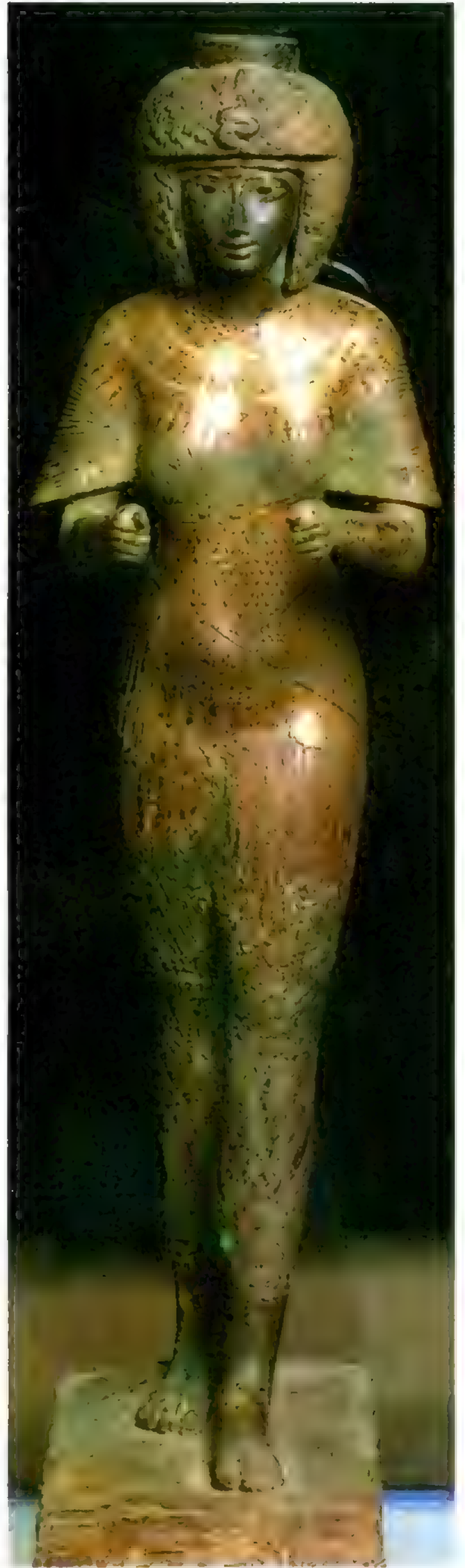
المرحلة الأولى

من عصر الانتقال الثالث إلى الأسرة ٢٥

كما يحدث عادة بعد نهاية فترة اضطرابات، يشهد فن النحت عصر نهضة، يمكن أن تكون هذه النهضة قد بدأت حوالي عام ٧٠٠ ق.م.، إلا أن التغيب المفاجئ الطويل لهذا الفن منذ حكم رمسيس ٢، لا يمكن أن يقارن بقصر فترتي الانحدار الفني السابقتين خلال عصري الانتقال الأول والثاني.

إن تماثيل الفراعنة الليبيين نادرة، ويجوز أن بعضها كان من فترة سابقة، مثل التمثال النصفي لأوسركون ٢ (في بيلوس). هذه التماثيل تستلهم الأسلوب الأفضل للأسرة ١٨، كما يتضح في تمثال أوسركون ٣ بالكرنك، وهو راكع على الأرض يدفع المركب المقدس، وهو التمثال الذي يذكرنا بأجمل أعمال عصر تحتمس ٣، برشاقة خطوطه ودقة تفاصيله.

ثم إن التماثيل الأكثر وفرة من تماثيل الملوك، في عصر الأسرة الليبية، هي تماثيل رجال البلاط، وهي الأخرى تخلد تقاليد فن النحت في الأسرة ١٨، وهي في الغالب تماثيل من النوع المكعب، قادمة من المعبد الكبير بالكرنك، ومنفذة في أحجار شديدة الصلابة. بالإضافة إلى أنها تحمل على جوانبها المصقولة صور الآلهة، وهو يشبه ما يمكن أن نجده في فن تكفيت



تمثال صغير للمتعبدة الإلهية
كاروماما
طيبة (لا شك) - عصر
انتقال ثالث - أسرة ٢٢ - حكم
تكلوت ٢ - معدن نحاسي
وذهب والكثروم (خليط من
ذهب وفضة) - ارتفاع ٥٩ سم
- باريس - متحف اللوفر

المعادن المعاصر لتلك الفترة.

إن تلك الأعمال الفنية المعدنية، جديرة بلفت انتباهنا بشكل خاص، فإلى جوار الآلاف من القطع البرونزية، التي كانت تعتبر من النذور (إكس فوتو)، والتي تتزايد أعدادها حتى العصر البطلمي، يمكننا أن نعثر على قطع استثنائية، من حيث الحجم وإجادة التنفيذ، مثل آمون الذهبي في نيويورك، وأوسركون ١ في بروكلين، و(بيدوباسطس) في مؤسسة (جولبنكيان) في لشبونه، والتمثالان الآخيران من البرونز الأسود المكفت بالذهب.

ثم إن إحدى القطع الرئيسية في هذا الفن، هي بلا شك تمثال المتعبدة الإلهية (كاروماما)، حفيدة اوسركون ١، وهي أميرة واقفة بذراعيها ممدودتين إلى الأمام، لتنفيذ طقس تقديم آله إيقاع موسيقية (سيسيتروم) كقربان. نحن لا نعرف ما الذي ينبغي علينا أن نعجب به قبل غيره، رشاقة الجسم السامق، بأطرافه التي فك التصاقها بالجسد، أم الوجه الشاب المتأمل، أم الإتقان الفني التام لهذا التمثال البرونزي، المغطى برقائق الذهب، حيث إن تفاصيله مكفته بخيوط من الذهب والعاج والإلكترولوم (ذهب مخلوط بفضة).

وبنفس الدرجة من الجودة، هناك تمثال السيدة (تاكوشيت)، التي عاشت في الدلتا في زمن الغزو الإثيوبي، إنها تختلف فقط في درجة التجسيم الأكثر وضوحاً هنا، بالإضافة إلى الوزن الأثقل لكتلة الجسم، وهو التمثال الذي يبشر بنموذج الجمال الأنثوي الممتلئ في الأسرة ٢٥، الذي ستجسده المتعبدات الإلهيات، وأشهرهن (أمن إرديس) من الألبستر في متحف القاهرة، ويعتبر الوضع الذي يتخذه، مستلهماً بشكل مباشر من التماثيل الملكية للأسرة ١٨، ولكنه يتميز عنها قليلاً، بالإستدارات المبالغ فيها لأجزاء الجسم، بالإضافة إلى الوجه الممتلئ.

هناك كذلك عودة إلى أحد الموضوعات الأثيرة في الدولة الوسطى، في تمثال أبي الهول (شبن أوبت ٢) في متحف برلين، وهو أقرب إلى الأسلوب الواقعي، فالرأس تمت معالجته كما لو كان لوجه بشري، إن تماثيل الفراعنة الإثيوبيين تعبر عن نفس التناقض، بين أسلوبين أحدهما رسمي مثالي، والآخر أكثر قوة واقترباً من حقيقة الشخص المنحوت، تنتمي إلى الاتجاه الأول (الرسمي المثالي)، مجموعة تماثيل مستوحاة من الأسرة ٢٢، مثل التمثال الضخم لشاباك، أو التماثيل التي فقدت رعوسها لشاباتكا وطهارقا.

في السلسلة التي تعبر عن وجوه الملوك الإثيوبيين، يعتبر أكثرها لفتاً للانتباه، هو وجه الفرعون طهارقة، وهو من الجرانيت الداكن اللون، في متحف القاهرة، برأس مستدير وشفتين غليظتين، وثنيات جلد محيطة بأرنبتي الأنف، يبدو كما لو أن النحات، قبل عمله في التمثال، كان قد قام بعمل رسم كروكي سريع لرأس الملك.

إن التماثيل المنحوتة للأمير (مونتو إم حات) من طيبة، تشهد بأن التيارين كانا أحياناً يتعايشان معاً في نفس التمثال، عند النحاتين الذين كانوا، في خدمة الأثرياء من الخاصة، ومن بين حوالي ١٢ تمثالاً لمونتو إم حات، يبدو كما لو أن بعضها كان قادماً للتو من عصر تحتمس بأسلوبه الجميل، مثل تمثال (مونتو) الجالس متدثراً في رداء كبير، في حين أن قطعة أخرى قادمة من الكرنك، يبدو فيها بمظهر مؤثر لرجل تبدو عليه علامات التقدم في السن، بعد أن كان قد فقد نصف شعره.

إن التماثيل الأخرى للخاصة في العصر الإثيوبي، تأتي أساساً من خبيئة، كانت قد اكتشفت في أحد أفنية معبد الكرنك، الكثير منها يتخذ نماذجه من بين تماثيل الدولة القديمة، مثل تمثال (هيرماكيس)، في متحف القاهرة، الواقف بذراعين مفردتين بمحاذاة الجذع، مرتدياً تنورة قصيرة، ولكن وجهه المستدير بملامحه الزنجية، والحلي المعلقة على عنقه، تعكس الذوق

الفني لذلك العصر. في المقابل فإن تمثال النبيل (أريكا نيكانا)، في متحف القاهرة، كان قد وجد نحّاتاً عبقرياً، لتخليد جسمه البدين ووجهه اللحيم، بواقعية أسرة.

المرحلة الثانية

العصر الصاوي والأسرة الثلاثون

العدد القليل من تماثيل الأسرة ٢٦، كان عند اكتشافه، في حالة حفظ جيدة، ثم إن الكتابات المحفورة على هذه التماثيل نادرة، وهي التي قد تسمح لنا بتحديد شخصياتها، إن متحف (جاك مار أندريه) في باريس، يمتلك رأساً صغيراً لبسماتيك ٢، وهي القطعة التي يمكنها أن تصوّر بإتقان كبير، الاتجاهات الفنية لذلك العصر، الرأس منحوت في قطعة من (الجروواك) الداكن المصقول صقلاً رائعاً، ويمثل الفرعون بملامح مثالية، بالابتسامة التي ألهمت فيما بعد نحّاتى اليونان القديمة، العينان مثل الشقيقتين الرفيعتين، محاطتان بخط واضح محدد، والتاج الأزرق، كلها علامات مميزة لعصره.

إن وجوه ملكية أخرى، مشابهة للملكين (أمازيس) و(أبريس)، كانت قد حُدّدت شخصياتها بواسطة بعض التفاصيل البسيطة، مثل شكل الذقن، أو اقتراب العينين من بعضهما، لكن حتى زمن الأسرة ٣٠، يحتفظ الفرعون بهذا الوجه ذي الملامح المثالية، ولذلك فإن حتى أفضل علماء الآثار يواجه بعضهم البعض، لتحديد إذا كان التمثال لنقثانبو (أسرة ٣٠) أم لأمازيس (أسرة ٢٦).

نفس المشكلة تواجهنا في تماثيل الخاصة، حيث يتأكد اتجاه العودة إلى فنون العصور القديمة، وهو الاتجاه الذي كان ملحوظاً في الفنون المصرية، منذ العصر السابق، إنها تماثيل منفذة في أحجار داكنة ومصقولة جيداً، العديد منها يتخذ أوضاعاً كانت سائدة في عصر الدولة القديمة، إن تمثال (نخت حور حب)، الموجود في متحف اللوفر (انظر الصورة)، وكذلك تمثال الكاتب (نسيكاشوتى)، جالس يقرأ فى بردية، في متحف القاهرة، تبدو فيهما ملامح النبالة والاعتزاز بالذات والسلام النفسى، التي كانت سائدة في تماثيل عصر الأهرامات، ولكن شعر الرأس المستعار المغطى بنسيج رقيق، والذي لا يغطي الأذنين، وكذلك التجسيم الخفيف لتلك الوجوه الودودة، يعكس ملامح العصر.

بنفس هذا الأسلوب الباهت البارد، الذي يفضل الخطوط الناعمة، والأسطح المصقولة التى تلعب عليها الأضواء، كان قد تم عمل تماثيل (بسماتيك) الواقف في حماية حتحور بمتحف القاهرة، هذه المجموعة المشهورة، ليست لها قوة نماذج الأسرة ١٨ التي استلهمت منها، يظهر بسماتيك الذي كان أحد وزراء أمازيس، تحت أنف بقرة رمز الإلهة حتحور، وهو نفس الوضع الذي كان أمنحوتب ٢ قد اتخذته في الماضي.

فى الوقت نفسه نرى ازدهار فن أكثر قدرة على التعبير، ويعكس الاستسلام أمام الآلهة أو محاولة التقارب معهم، وتعود نماذجه الأولى المعروفة، إلى زمن الغزو الفارسي، وهي اللحظة التي تستدير فيها مصر



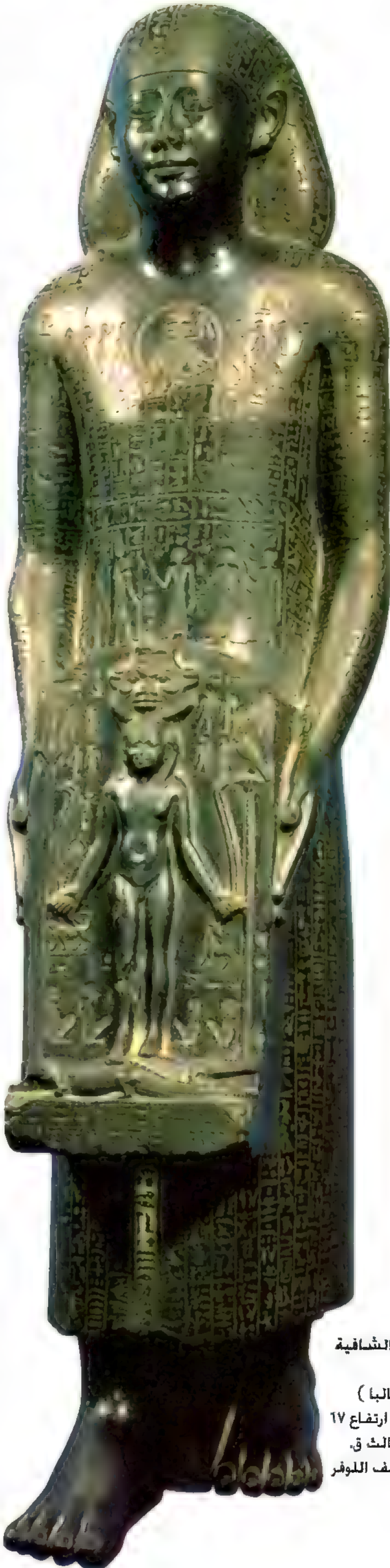
تمثال (نخت حور حب) عصر متأخر - أسرة ٢٦ - حكم بسماتيك ٢ - كوارتز - ارتفاع ١٤٨ سم - باريس - متحف اللوفر
هذا الموظف الكبير يظهر راكعاً على ركبتيه، في هيئة الصلاة، وعلى رأسه غطاء رأس من نسيج رقيق، إن هذا الطراز العتيق كان قد انتشر في العصر الصاوي، عضلات الجذع مقسمة إلى ثلاث كتل مميزة، الصدر والقفص الصدري والبطن.

المجروحة، بحماس جديد، نحو ماضيها المجيد وآلهاتها. إلى تلك الفترة، ينتمي تمثال نصفي في اللوفر، يمكن اعتباره أحد أجمل وجوه الأشخاص، في القرن الخامس ق.م.، بوجهه النحيل وعلامات الألم البادية عليه.

وكثيرة من ثمار البحث في مجال آخر، فإن تمثال بسماتيك صانيت الذي يرتدى ثيابه على الطريقة الفارسية، يمثل الحلقة الأولى، من سلسلة حلقات تماثيل شخصيات اشتهرت باسم (رأس العجوز) والتي تزدهر في عصر البطالمة. إن الوجه الذي لا يمكن تطبيق القواعد القديمة عليه، هو وجه كائن بشري حتى يبدو لنا مألوفاً، كما لو أن الفنان كان قد لاحظ بدقة، الجمجمة الصلعاء بنتوءاتها وتحدياتها، وعدم التماثل الخفيف بين ملامح نصفي الوجه، الخائر القوى والممثل بقسوة، بمحجري العينين المفرغتين والتجاعيد. هذه التفاصيل تمثل واقعية جديدة تماماً على الفن المصري.

خلال فترة حكم الأسرة ٣٠ استمر نفس الاهتمام بالفن القديم، وبالتفرد التقني الفني، ولكن مع بعض التمسك بالشكليات الكهنوتية. إن التماثيل الملكية القليلة التي وصلتنا كانت للأسف كلها محطمة، تمثال نصفي رائع (لنقتانبو) في اللوفر، يصور بوضوح الاهتمام بتقديم الحقيقة، في معالجة الجسم البشري، خاصة منطقة العضلات بين الصدر والوسط، التي كانت مدروسة بعناية، باستعمال أسلوب التجسيم الثلاثي الذي كان يختلف عن التجسيم التقليدي، المتعارف عليه في تماثيل الرجال، الذي كان يقسم جسم الرجل بالتمام إلى نصفين، بواسطة خط منتصف الجسم. رغم أن هذا التجسيم الثلاثي، كان يستعمل بكثافة خاصة منذ عصر (أمازيس)، إلا أنه لا يمكن الاعتماد عليه كمقياس لتأريخ العمل الفني، كما كان البعض قد اقترح ذات يوم.

إن الرأس الصغير في اللوفر، الذي يُعتقد غالباً أن صاحبه هو كذلك نقتانبو، يعبر عن وجه شخص حقيقي، لا مجال فيه للمثاليات. أما في تماثيل الخاصة فهناك أعمال عديدة تشهد بالتجديد، من أشهرها تمثال داتاري (انظر الصورة)، المستلهم من الدولة القديمة، والذي يتميز باللعب على الأسطح المصقولة



تمثال المعالجة الشافية
(تس كف تش)
مصر السفلى (غالباً)
— عصر بطلمي — ارتفاع ١٧ سم — قرن رابع / ثالث ق.
م. — باريس — متحف اللوفر

اللامعة، فى تناقضها مع الأسطح المطفأة غير اللامعة. ثم رأس (أوزير) بمتحف بروكلين بنيويورك. حيث تلفت انتباهنا دقة الفنان فى تعبيره عن تكوين الوجه الذى يظهر عبر جلد البشرة المنتفض.

إن تمثال المعالجة الثقافية تزيكيفيتش (انظر الصورة). الذى يعتبر قريباً من أعمال العصر الصاوى، رغم أنه يؤرخ بنهاية الأسرة ٣٠، أو بداية العصر البطلمي، يدعو إلى الإعجاب، بدقة الكتابات السحرية التى تغطى، بأعمدتها المتلاصقة، الحجر المصقول بعناية. الوجه الممتلئ المبتسم، مع الجبهة المرتفعة، بإطار من غطاء رأس مستعار مغطى بنسيج رقيق، كلخا ملامح مميزة للعصر المتأخر.

المرحلة الثالثة

«العصر البطلمي»

إن الفن البطلمي يصدمنا بازدواجيته، فالملوك الجدد بصفاتهم فى الوقت نفسه مقدونيين وفراعنة، قد احترموا التقاليد الخاصة لكل من هاتين الحضارتين، فهناك تماثيل رخامية بأسلوب هيلينستى، تصورهم بصفاتهم جديرين بخلافة الإسكندر، وهناك كذلك تماثيل ضخمة من الجرانيت، تزينها كل رموز الفراعنة.

كنا قد اعتقدنا لوقت طويل أنه كان قد تم دمج الأسلوبين فى أسلوب واحد، وُلد من اللقاء بين الحضارتين، لكننا اليوم ورغم وجود بعض الأعمال التى كانت بدون شك قد تأثرت بالفن الإغريقى، نتجه أكثر إلى الإشادة بحيوية فن النحت الفرعونى، الذى يتابع تتطوره الملحوظ منذ الأسرة ٣٠.

بالنسبة لكل من تماثيل الملوك والخاصة، فإن القاعدة هى احترام التقاليد التى تدوم منذ آلاف السنين، ببرنامج محدّد من الأوضاع التقليدية، وأغطية رأس وأدوات رمزية، مع الالتزام بوضعية المواجهة، ووجود عمود خلفى يستند إليه ظهر التمثال. وبصفة ملك مصر كوسيط بين البشر والآلهة، فإن البطالمة يملئون المحارب المكرسة للآلهة المحلية، بتماثيل عديدة على صورة الملك، وبسبب عدم وجود كتابات على هذه التماثيل، يصعب تحديد زمنها بدقة.

ومن بين رعوس الملوك القليلة التى تم التأكد من شخصيتها، رأس بطليموس ٢ فى متحف ستراسبورج، ويدل على الاستمرارية فى التقاليد الفنية، وهو منحوت من الكوارتز المصقول، ويمثل الملك بغطاء الرأس الملكى التقليدى (نمس). إن معالجة العينين والحاجبين، والوجه الجميل بأشكاله المستديرة، يجعل هذا الرأس يقترب من النموذج المثالى للعصر الصاوى، يبدو أن الفم الشهوانى بالابتسامة المبالغ فيها، هما فقط العنصران اللذان يمكنان من تمييز شخصية هذا الملك.

إن بعض التماثيل الملكية الأكثر ندرة، تشهد بالنفوذ الذى كان للفنانين الإغريق الذين عملوا فى بلاط البطالمة، تمثال ضخم قادم من الكرنك، يجسد تماماً هذا الأسلوب المختلط، المزيج بين الفئتين المصرى والإغريقى، حيث يتجاور الوجه بإطار من خصلات الشعر، وهو الأسلوب الهلينستى الفج، مع وضعية جسم وملابس موروثة عن زمن الأهرامات.

إلا أن المواجهة مع الفن الإغريقى، تكون أكثر وضوحاً فى تماثيل النساء، لم يحدث أبداً، حتى ولا فى زمن العمارنة، أن عالج النحاتون المصريون، طريقة تجسيم الجسد البشرى، بهذا القدر من الحرية، إن الأجسام النسائية تظهر بالشكل الجمالى الذى تستحقه، عن طريق أثواب تلتصق تماماً بالجسم، حتى أنه يمكن الاعتقاد أحياناً أن الأجسام عارية، تمثال (أرسينوى ٢) بمتحف أرميتاج ليننجراد، أو تمثال كليوباترا المميزة بهذا الأسلوب الجديد، يعكس كل منهما بلا شك، الإثارة الجنسية التى تحيط من الآن فصاعداً بعبادة إيزيس.

ثم إن الملكات البطلميات بصفتهم آلهات أرضيات، يظهرن ومعهن الرموز الدالة على ذلك، مثل غطاء الرأس بخصلات الشعر الطويلة، ومثل قرن الخيرات (كورنوكوبيا) الذى يحملنه معهن. ومع ذلك فإن تجسيم الجسد، الذى يلتصق به الثوب التقليدى، أو الجسد المحددة خطوطه برداء ينسدل على الصدر تظل صورة بعيدة عن النموذج الأنثوي الهيلينستى.

تماثيل الخاصة تعكس نفس اتجاهات التماثيل الملكية، ولكن بتنوع أكبر. كانت للسيدات النبيلات نفس الأجسام ذات الشباب المتفجر، التى كانت للآلهات، التى تذكرنا بطريقة تجسيم تماثيل أفروديت السكندرية. أما بالنسبة لتماثيل الرجال، فتغلب عليها الأشكال النمطية لتماثيل المكعبات، وتماثيل الأشخاص الواقفين ممسكين، بين أيديهم بهيكل صغير.

بعض الأعمال مثل (باخوم دندرة)، تجمع بين العناصر اليونانية والمصرية، وتنتمى إلى محاولات الفن المختلط المثار إليه سابقا، فى تماثيل الملوك، ولكن أكبر ابتكارات العصر البطلمى، هو فى مجال عناية الفنانين الفائقة، بإظهار تفاصيل الوجه.

إنهم يتفوقون فى إظهار التفاصيل الجسمانية التى تعبر عن الشخصية، فنحن ندرك لهم بمجموعة من رعوس رجال، لا يمكن أن تقارن بأى شئ آخر، هم غالبا رجال فى سن النضج، ويعتبر أكثر هذه الرعوس أهمية هو تمثال (رأس رجل مسن) (انظر الصورة)، وهو وجه بدون أى تنازلات فنية، لرجل قاسى الملامح، تركت عليه السنون آثارها، العمل يدعو إلى الإعجاب كذلك، لطريقة التجسيم العبقرية للوجه والجمجمة المحلوقة، وكذلك لحضور الشخصية الذى يشع من التمثال.

ورغم أن هذا الرأس به الكثير من التشابه والتقارب مع تمثال نصفي، يفترض أنه ليوليوس قيصر إلا أن مسألة تأريخه ما زالت قابلة للمناقشة. يجوز أن نرى فيه نموذجا مبكرا سابقا لأوانه، كان من إنتاج الأسرة ٣٠. تمثال (بأنه ميريت) فى نهاية العصر البطلمى، يظل مخلصا للتقاليد المصرية الفرعونية، بوضعيته الشخصية، وقد مثلت أمامه شخصية إلهية، هو بوجهه الحي النشط، وجبهته المرتفعة، وخصلات شعره، يعتبر إحدى التحف الأخيرة، لفن الوجوه الشخصية المصرية، الذى سيؤثر لاحقا، على ما يبدو، فى فن روما الجمهورية.

الفنون الصغرى

فى العصر المتأخر كانت موهبة صائغى الذهب وصانعى الحلى قد ظهرت بوضوح، فى الكنز الجنائزى لملوك الأسرتين ٢١/٢٢، الذين كانت مقابرهم، التى اكتشفت فى تانيس بالدلتا، قد ظلت بدون سرقة أو نهب، ومن بين القطع التى تقدر ببضعة آلاف، والتى تم العثور عليها فى الجبانة، تظهر أكثر مجموعات الأقنعة الجنائزية إبهارا، فى مصر القديمة (انظر الصور)، وهى التى يمكن مقارنتها بقناع توت عنخ آمون، حيث يظهر الوجه فى إطار من غطاء رأس بقلم طولى، تخرج منه فوق الجبهة أنثى الكوبرا المقدسة. إن قناع (بسوسنس) الجنائزى يفرض نفسه ببساطته وسموه، إن تأثيره ينبع من الاختلاف والتناقض بين الطرق المختلفة، لمعالجة المعادن الثمينة المختلفة، والتى تبرز منها بوضوح العينان المكفتتان.



رأس رجل مسن
عصر بطلمي - قرن رابع ق. م.
- جرو وات - ارتفاع ٢١ سم
- برلين - المتحف المصري
إذا كانت ملامح هذا الرجل
المسن معبرة جدا، فإن تجاعيد
الوجه منتظمة جدا، إلى حد
تبدو معه أنها غير حقيقية .
هذا ليس وجهًا حقيقيًا، ولكنه
فى الغالب شكل من أشكال
التعبير عن التفرد والتميز عن
الآخرين، مع الاحتفاظ بحرم
من التقاليد الفنية المتعارف
عليها . هناك رعوس شبيهة
بهذا الرأس، تجعلنا نتساءل عن
تأريخها، هل هو عصر صاوي؟ أم
عصر متأخر؟ أم عصر بطلمي؟



ثالوث أوسركون ٢

مصر السفلى (غالباً) - عصر
انتقال ثالث - أسرة ٢٢ - حكم
أوسركون - ذهب ولازورد
وزجاج - ارتفاع ٩ سم - باريس
- متحف اللوفر

إن الحلى الذهبية كثيرة جداً، دلائل تعلق على الصدر وخواتم وأساور وعقود ثقيلة من قطع صغيرة، أضيفت إليها نواقيس صغيرة لتزداد ثراءً. إنها غالباً ما تكون قد أضيفت إليها، أحجاراً كريمة بألوان زاهية، مثل اللازورد (لابيس) الأزرق الداكن، وحجر أخضر (فلدزبات) (صفاح الحقول)، وحجر أحمر هو العقيق (كورنالين). إن الأسلوب هنا يتناقض مع أسلوب صياغة الدولة الحديثة، ببساطة أشكاله وبتفضيله للألوان الباردة.

إن مجموعة الأواني المصنوعة من الذهب والفضة الإلكتروم، في مجموعة بسوسنس الجنائزية، ليس لها مثيل. ثم هناك التابوتان الفضيان المزيجان بثرأء، واللذان كانا يخصان (بسوسنس ١) و(شيشنق ١)، حيث يظللان

قطعتين فريدتين من نوعهما، فالأول على شكل مومياء بشرية، أما الثاني فمزود برأس صقر.

إن السيطرة المطلقة على فنون تشكيل المعادن، التي تشهد بها التماثيل، تتأكد هنا كذلك بالعدد الكبير المتنوع، للأشياء الصغيرة المنفذة في الذهب والفضة والبرونز. لقد تركت لنا تلك الفترة، عشرات الآلاف من الأشكال الآدمية الصغيرة، وأشياء أخرى خاصة بالعبادة، غالباً ما يعثر عليها في الخبايا (جمع خبيئة)، بسبب ضرورة التنظيف الدوري للمحاريب في الزمن القديم، حيث نجد في الخبيئة خليطاً ضخماً غير منظم من آلات موسيقية مقدسة مثل (السيستروم)، وعقد الحماية (المينات)، والأواني الطقسية الدينية، والعلامات الرمزية المقدسة، والنذور التي كان الحجاج يضعونها ومن بينها يمكن تمييز مجموعة من تماثيل صغيرة للقطط.

نحن لا يمكننا أن نحصى عدد التماثيل، التي كانت معلقة حول رقاب الأحياء، أو داخلية في زينة الموتى، ثم إن صناعتها كانت قد تطلبت إتقان تقنيات مختلفة، مثل صناعة البرونز الأسود، والتكفيت، وتزيين الفولاذ الدمشقي بخطوط متموجة، والتكفيت بالعاج على المعادن. هذا التقدم التقني الفني يمكن ملاحظته كذلك، في مجال (خزف السليكات)، وهي العجينة التي تصبح في منتهى الرقة، مما يسمح بحفر التفاصيل بدقة أكبر.

إن عصر الانتقال الثالث، يظهر فيه كذلك تذوق الألوان الحيّة، ولكن فيما يتعلق ببقية العصر المتأخر فتغلب عليه الألوان الزرقاء والخضراء. كان الخزف يستعمل أساساً في إنتاج مواد جنائزية، مثل صنع لآلئ النسيج الشبكي المغطى لكتان الكفن، وتماثيل الشوابتي، والتماثيل الصغيرة التي لا تحصى، وتمثل آلهة ورموزاً لحماية الموتى. إنه أيضاً المادة المفضلة لصنع النذور، مثل قلادة الحماية (مناات)، وآلات الإيقاع (سيستروم)، والزمزميات التي تحمل أمنية للعام الجديد.

لو أن الأجيال الأولى من المستعمرين الإغريق كانوا في مصر قد أعادوا خلق محيطهم المألوف، وحياتهم على الطريقة اليونانية، فقلدوا مثلاً تماثيل التاناجرا اليونانية الصغيرة، أو الخزف بالأسلوب الأثيني، فإنه في أثناء القرن الثاني الميلادي، يولد فن سكندري حقيقي، تعطى فيه العناصر المصرية الدور الكبير. يشهد بذلك إنتاج عدد لا حصر له من التماثيل الصغيرة (لسيرايس)، وهو إله مختلط يشبه أوزوريس، وكذلك لإيزيس زوجته ولابنتهما هاربوقراط، الذي يشتق اسمه من الكلمتين المصريتين (حورس الطفل).

إن أواني سكب الخمر الخاصة بالملكات، وهي الأواني التي رغم كونها على الطراز اليوناني، إلا أنها كانت مصنوعة من الخزف المصري، وكانت تستعمل أيضاً للاحتفالات الطقسية الملكية، ثم إننا في هذه القرون الأخيرة قبل الميلاد، نستعمل نفس الخزف، لأول مرة وبوفرة، في صنع أواني الطعام على المائدة.

وهكذا فإنه رغم اضطرابات الألف الأخير قبل الميلاد، فقد تمكن الفن المصري من الحفاظ على تماسكه، وقدراته الابتكارية، حتى زمن البطالمة الآخرين في ذلك الوقت أيضاً، استمر النحاتون في ملء المحاريب بالتماثيل، تخليداً لتقاليد الأسرات المصرية الأولى. هذا الازدهار الأخير لا ينتهي إلا في



تمثال صغير لنقطة الإلهة

باسنت باسم الملك

بسماتيك

عصر متأخر - أسرة ٢٦ - حكم

بسماتيك ١ - معدن نحاسي

وذهب - ارتفاع ٢٧ سم - باريس

- متحف اللوفر

الحيوان رابض على قاعدة، كأنه

يحاول أن يحفظ توازنه، تحت

ثقل قلادة المناات، المعلقة على

صدره، عيناه مكفتان، وصدره

محمي بدرع، في محراب الإلهة

باسنت في بوباسنت، كانت

هناك كميات كبيرة من القطط

المحنطة، تصحبها تماثيلها

المعدنية، وجدت مدفونة في

ممرات تحت الأرض.



وجه امرأة

من وجوه الفيوم

— عصر روماني — القرن
الثاني الميلادي (١٢٠ / ١٣٠
بعد الميلاد) — خشب أرز
— تذهيب — ارتفاع ٤٢ سم
— باريس — متحف اللوفر
إن وجه المتوفي كان يرسم
بالألوان، على لوحة توضع
بين شرائط كتان المومياء
. إن الطراز يذكرنا بالوجه
الروماني الطبيعي، في وضعية
الثلاثة أرباع إلى حد ما .
هناك أثر جميل يتركه المنان
في التجسيم، وفي القالب،
وفي الاعتناء الخاص بمنابت
الشعر، العينان المفتوحتان
على اتساعهما، والرأس في
المواجهة، والفرطان والعقد
والملابس، كل هذا، لم تعد له
أية صلة على الإطلاق، بمصر
الفراعنة .

اللحظة، التي تقع فيها مصر تحت الاحتلال الروماني، فتختفي منها طبقة
النبلاء الأرستقراطية، وتختفي كذلك ثرواتها التي كانت قد استغلت تماماً
باستثمار، ولفترات طويلة.

تحت حكم القياصرة الرومان، تستمر المعابد في الحياة، ويستمر الفن
المصري في البقاء على قيد الحياة، طالما استمرت الديانة القديمة، التي
يحصل منها على وحيه وإلهامه. إن انتصار المسيحية، واختفاء المؤسسات
الفرعونية، هو الذي ضرب الفن المصري الضربة القاضية. هذا الفن الذي
عاش ٣٠٠٠ عام، رأى خلالها تحفا فنية خالدة، كانت انعكاساً للأفكار الدينية،
والتقاليد الوطنية.





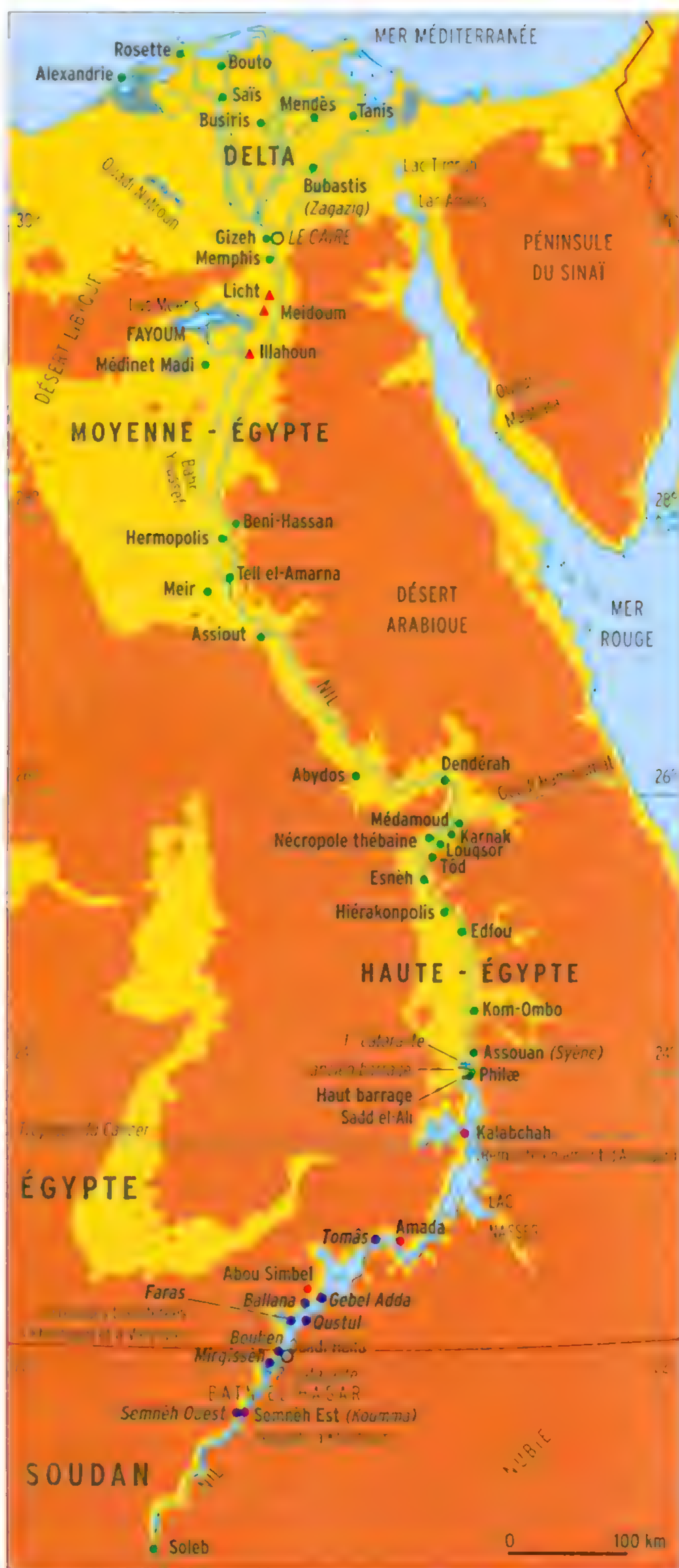
المدعوون إلى مادية جنازية
الجدار الجنوبي الغربي للمقصورة
شيخ عبد الحرة - مقبرة رقم
ت ٥٥ - راموزا - دولة حديثة
- أسرة ١٨ - حكم أمّحتوب ٢
- في الموقع

جدول زمنى للأسرات الثلاثين

التينى	٢٧٠٠-٣١٠٠	مينا - الملك الشعبان
٢-١		
دولة قديمة	٢٢٠٠-٢٧٠٠	زوسر
الأسرة ٣		
الأسرة ٤		خوفو - خفرع - منقرع
الأسرة ٥		أوسركاف - ساحو رع - أوناس
الأسرة ٦		بي بي ١ - بي بي ٢
فترة انتقال أول	٢٠٣٣-٢٢٠٠	
٧-٨-٩-١٠-١١		
دولة وسطى	١٧١٠-٢٠٣٣	مونتوحتوب
نهاية الأسرة ١١		سيسزوستريس ٣ - امنحات ٣
الأسرة ١٢		
فترة انتقال ثان	١٥٤٠-١٧١٠	غزو الهكسوس
١٣-١٤-١٥-١٦-١٧		
دولة حديثة	١٠٦٩-١٥٥٠	حتشبسوت - حتمس ٣ - امنحتوب ٣
أسرة ١٨		- امنحتوب ٤ (اخناتون) - توت عنخ آمون
أسرة ١٩		سيتى ١ - رمسيس ٢
أسرة ٢٠		من رمسيس ٣ - رمسيس ١١
فترة انتقال ثالث	٦٦٤-١٠٦٩	بسوسنس
أسرة ٢١		
أسرة ٢٢-٢٣		شيشنق ١ - أوسركون ٢ - تاكلوت
أسرة ٢٥		بى عنخى - طهارقة - شباكا
العصر الصاوى	٥٢٥-٦٦٤	بسماتيك - أمازيس - أبريس - نخاو
الغزو الفارسى الأول	٤٠٤-٥٢٥	قمبىز فى مصر
أسرة ٢٧-٢٨-٢٩	٣٧٩-٤٠٤	
أسرة ٣٠	٣٧٨-٣٤١	نقتانبو ١ - نقتانبو ٢

ARCHÉOLOGIE DE L'ÉGYPTE

- ▲ Sites archéologiques
 - Sites engloutis
 - Sites déplacés
 - Sites remontés à quelques distance
 - Frontières actuelles
- Plus de 200 m
 De 0 à 200 m
 Au-dessous du niveau de la mer



معجم مصغر

آخ مينو	مبنى احتفالى بناه ختمس ٣ فى الطرف الشرقى من معبد آمون رع فى الكرنك.
با	واحدة من المكونات الخمسة للإنسان وتظهر فى صورة عصفور برأس آدمى، وتجسد عودة المتوفى إلى عالم الأحياء.
كانوبى	هى الصفة التى تطلق على الأوانى الأربع التى توضع فيها أحشاء المتوفى، أثناء عملية التحنيط، وكانت أغطية هذه الأوانى ذات رعوس على شكل أولاد حورس الأربعة، أمسّت برأس إنسان، حابى برأس قرد. (دواموت إف) برأس ابن آوى، و (قبح سنو إف) برأس صقر.
ضريح (سينوتاف)	مقبرة رمزية تذكارية بدون جثمان.
شادوف	اسم عربي لآلة تشبه الميزان، لها من ناحية ثقل ومن ناحية أخرى جردل (قادوس)، يمكن أن يحمل الماء من مكان منخفض إلى مكان مرتفع، بالتوازن مع الثقل .
شاوابتى	تماثيل صغيرة بشكل المومياء، مزودة بأدوات زراعية، ومسجلة فى الفصل السادس من كتاب الخروج نهاراً، وتعنى الجيبين.
مقصورة قرايين	مبنى دبنى يستقبل مؤقتاً مركب موكب الإله
قصر ملايين السنين	هى التسمية المصرية للمعبد الاحتفالى التذكارى المخصص لعبادة الملك المتوفى.
كلوسترا	دريزين حجرى، وهو عنصر زخرفى من الحجر به فتحات تسمح بمرور الإضاءة الطبيعية إلى داخل المبنى.
تماثيل أوزيرية ضخمة	هى تماثيل ضخمة تصور الملك فى شكل الإله أوزيريس برأس الملك وجسم أوزيريس.
كورنيش	هو إفريز بحلق، وهو عنصر زخرفى مقعر يستعمل فى عمارة الجزء العلوى للجدران والهيكل والصروح والشواهد التذكارية
بابون	قرد مقدس كأحد رموز الإله حجوتى
بيرخ	ديكور بشكل واجهة القصر الملكى، بأجزاء بارزة فيها تشبه تحصينات عسكرية حول باب القصر، وكان هذا الشكل قد استعمل فيما بعد فى كتابة أحد الأسماء الملكية .
متعبدة إلهية	اللقب الذى حمّله كاهنة عزباء تعتبر زوجة الإله
تاسوع	هو مجموعة من تسعة آلهة حسب نظرية الخلق فى هليوبوليس كانوا قد اشتركوا معاً فى خلق العالم.
باب وهمى	تركيبة معمارية تتكون من شكل باب خيط به إطارات متعددة ويكون إلى جواره أو فوقه شاهد جنائزى.
جرو واك	حجر متجانس رغم العناصر المختلفة بداخله من الازدواز وغيره وهو الذى كنا نطلق عليه سابقاً اسم شست ويميل لونه إلى الاحمرار.
حتحورى	على علاقة بالآلهة حتحور برأس الأنثى وأذني البقرة.
حب سد	عيد تذكار جديده الملكية (ذكرى التتويج).
حقا	صولجان بطرف محنى يمسك به أوزيريس أو الملك.
مقبرة تحت الأرض	كانت غالباً فى شكل حجرة خمر أفقياً تحت الأرض
صالة أعمدة	هى صالة بها سقف يرتكز على أعمدة، وفى المعبد عادة تسبق الوصول إلى المحراب.
قرد برأس كلب	تمت عبادته كأحد حيوانات الإله جيحونى.
كا	قرين الشخص الذى يعيش بعد وفاته، ويحتاج إلى الهواء والماء والطعام، ويتجسد فى تمثال المتوفى.
خبرش	هو أحد تيجان ملوك الدولة الحديثة بجناحين صغيرين انسيابيين.
جوسق	نوع من المقاصير الصغيرة المفتوحة.
كتاب الخروج نهاراً	هو صورة من كتاب الموتى وهو عبارة عن مجموعة من الصيغ التى يمكنها أن تساعد المتوفى فى العالم الآخر وعادة ما تكتب على ورق البردى الذى يوضع فى المقبرة منذ الدولة الحديثة.

مخزن جنائزى	يلحق بالمعبد حيث توضع مواد العبادة والقرايين.
ماميزى	مكان الولادة وهو مبنى مستقل ملحق بالمعبد البطلمى ومخصص للاحتفال ميلاد الطفل الإله.
مصطبة	تعنى دكة باللغة العربية واستعملت هنا لتعنى مقبرة يعلوها بناء مسط بجران مائلة.
خصلة شعر الطفولة	خصلة جانبية تزين الرأس المخلوق للأطفال.
إكتروم	نوع من أنواع السبائك التى نجح المصريون القدماء فى صنعها من خليط الذهب والفضة.
مينات	عقد الآلهة حتحور حيث كان يوجد به ثقل يتوازن مع صفوف حبات اللؤلؤ.
صرح	باب ضخمة لمعبد مصرى يصل ما بين برجين ضخمين بجران مائلة، والمجموعة تعبر عن الأفق الذى تشرق منه الشمس.
بالوستراد	حائط منخفض يصل بين عمودين أو مجموعة أعمدة فى صف واحد.
ناووس	هيكل يوضع فيه تمثال الإله وقد يطلق الاسم كذلك على الحجرة التى يوضع بها الهيكل فى المعبد.
بروناووس	هي الحجرة السابقة على الناووس.
نخاخا	سوط فى شكل صولجان تخرج منه سبور فى شكل قطع جلدية مستطيلة ورفيعة يحسك به الإله أو الفرعون.
أوستراكا	شقافة من كسور فخارية أو حجرية استعملت فيما بعد كمسودة للكتابة أو للرسم.
اود جات	اسم عين حورس الحامية والتى تضمن للمتوفى سلامة جسمه وقدرته على الرؤية فى عالم الأحياء.
أوشابتى	هو الاسم الجديد للتماثيل الشوابتى فى الألف الأول ق.م.
المنظور المحطم	أحد العناصر المكونة لنظرية انعدام المنظور التى طبقها فن التصوير المصرى، حيث تكون الأشياء المرئية فى المواجهة، مصورة خطياً على أرض النظر.
العمود السابق للدورى	هى التسمية التى أطلقها شامبليون على الأعمدة المحززة بدون تيجان فى الدولة الوسطى.
نحت غائر	هو أسلوب نحت جدارى يحفر فيه المنظر حفرًا غائرًا مع ترك الجزء الأوسط من الخط المحفور مرتفعاً عن الجانبين، وقد استعمل هذا النوع فى الجدران الخارجية للمعابد.
هرم منبعج	هو هرم يزاوئى ميل مختلفتين فى دهشور.
سماتاوى	تعنى وحدة الأرضين مصر العليا ومصر السفلى، والتى يرمز إليها بواسطة عقدة، تربط بين النباتين الرمزيين لمصر العليا (لوتس) ومصر السفلى (بردى).
سرداب	هى كلمة فارسية تعنى الحجرة العمياء فى المصطبة أو فى المعبد الجنازى حيث يوضع تمثال المتوفى.
سببوس	هو معبد محفور ومنحوت فى الصخور الجبلية.
ناى الإله بان	بان هو إله إغريقى للموسيقى والكلمة استعملت بعد الفتح الإغريقى لمصر فى وصف شكل القنوات المحفورة فى الأرض والمعروفة حالياً باسم وادى الملوك.
ثلاثات	قطع حجرية منقوشة صغيرة الحجم كانت مستعملة فى بناء معابد فترة العمارنة قبل تفكيكها.
تل	هو مرتفع غير طبيعى من الأرض تكوّن من تراكم الرديم فى المدن القديمة فى الشرق الأدنى، وهو مرادف لكلمة (كوم).
رأس بديل	قطعة منحوتة فى الحجر بشكل رأس للتوفى وكانت توضع معه فى حجرة الدفن بالمصطبة.
نصوص الأهرامات	مجموعة صيغ محفورة على جدران الحجرات الجنائزية. داخل الأهرامات فى الدولة القديمة، بداية من هرم أوناس. لضمان إتمام الطقوس الجنائزية وعودة الملك إلى الحياة.
نصوص التوابيت	مجموعة من الصيغ الشبيهة بنصوص الأهرامات. ولكنها كانت تكتب على توابيت الدولة الوسطى.
أوراىوس	هو اسم أنثى ثعبان الكوبرا التى تزين تاج الفرعون وتعبر عن قوته.
تكفيت	هو ما كنا نطلق عليه اسم تطعيم، فالقطعة الفضية المكفّنة بالذهب تكون من مادة الفضة. ولكن تفاصيل خطوطها المحززة تستقبل خيوطاً من الذهب لتبيت فيها.

CRÉDIT PHOTOGRAPHIQUE

1	British Museum, Londres / Archives Larousse – Londres, British Museum, inv. EA 37977.	67	DEA Picture Library – Le Caire, inv. JE 30875 (CG 52002).
8-9	DEA Picture Library	68	S. Held /AKG
10	British Museum, Londres / Archives Larousse – Londres, BM, inv. EA 5601.	70	Y. Arthus-Bertrand / CORBIS
11	British Museum, Londres / Archives Larousse	72	DEA Picture Library
12	BRIDGEMAN – GIRAUDON – Londres, BM, inv. EA 1242.	74	EA Picture Library
14	G. Blot/RMN – Paris, DAE, inv. E 11416.	75	Ph [©] Yves Talensac / Photononstop
15	BRIDGEMAN – GIRAUDON – Oxford, AH, inv. 1922.70.	76	T. Bognar/CORBIS
16 d	H. Lewandowski/RMN – Paris, DAE, inv. E 11517.	77	DEA Picture Library
16 g	© Archives Larousse – Paris, DAE, inv. E 11517.	78	R.T. Nowitz/CORBIS
17	G. Dagli-Orti/Art Archive/PICTURE DESK – Le Caire, inv. JE 32169 (CG 14716).	80	DEA Picture Library – Le Caire, inv. JE 60672.
18	Chuzeville/RMN – Paris, DAE, inv. E 11255.	81 b	DEA Picture Library – Le Caire, inv. JE 60715.
20	Bridgeman-Giraudon – Oxford, AM, inv. E 517.	81 ht	DEA Picture Library – Le Caire, inv. JE 62028.
21	Chuzeville / RMN – Paris, DAE, inv. E 11003.	82	J.L.Bovot
22	C. Redondo/CORBIS	84	G. Dagli-Orti/Art Archive
23	Archivo iconografico/CORBIS – Le Caire, inv. JE 49158.	85	British Museum Londres / Archives Larousse – Londres, BM, inv. EA 37985.
24	Chuzeville / RMN – Paris, DAE, inv. N 37 (A 36), N 39 (A 38), N 38 (A 37).	86	G. Dagli-Orti / DEA Picture Library
25	R. Wood/CORBIS	87	DEA Picture Library – Le Caire, inv. JE 49529.
26	Y. Arthus-Bertrand / CORBIS	88	AKG – Berlin, ÄM, inv. 14145.
27	Y. Arthus-Bertrand / CORBIS	89	G. Dagli-Orti/Art Archive
28	W. Forman/CORBIS	90	H. Champollion/AKG
30	J.L.Bovot	91	G. Dagli-Orti/CORBIS
32	Archivo iconografico/CORBIS – Le Caire, inv. JE 40679.	92	M.Chuzeville/Archives Larousse – Paris, DAE, inv. E 1740.
33	F. Guenet / AKG Paris – Le Caire, inv. JE 10062 (CG 14).	92 ht	British Museum / Archives Larousse – Londres, BM, inv. EA 10471/21.
34	BRIDGEMAN – GIRAUDON	93	DEA Picture Library
35 b	DEA Picture Library	94	British Museum/Art Archive – Londres, BM, inv. EA 80.
36	Bustein Collection/CORBIS	95	H.Lewandowski/RMN – Paris, DAE, inv. E 11153.
37	H.Josse © Archives Larousse – Paris, DAE, inv. E 15591.	96	E. Lessing/AKG – Louxor, inv. J. 2 (JE 36927 = CG 42054).
38	S. Vannini/CORBIS – Le Caire, inv. CG 1.	97	Archives Larousse – Paris, DAE, inv. E 10655.
39	S. Vannini/CORBIS – Le Caire, inv. CG 2.	98	RMN, ÄM, inv. 21834.
40	Burslein Coll./CORBIS – Boston, MFA, inv. 14718.	99	AKG – Beiln, ÄM, inv. 21300.
41	F. Raux/RMN – Paris, DAE, inv. E 3023 (N 2290).	101	Nimatallah/AKG – Turin, ME, inv. 1380.
42	R. Wood/CORBIS – Le Caire, inv. JE 46725.	102	Hervé Lewandowski/RMN – Paris, DAE, inv. E 11103, E 11105, E 11104.
46	DEA Picture Library	103	H. Lewandowski/RMN – Paris, DAE, inv. N 1725 a.
48	R. Wood/CORBIS	104	BRIDGEMAN – GIRAUDON – Brooklyn, MA, inv. 52.89.
51	DAGLI ORTI G. – Le Caire, inv. JE 36195.	106	H. Lewandowski/RMN – Paris, DAE, inv. E 25276.
52-53	D. Arnaudet/RMN – Paris, DAE, inv. E 13983.	108 ht	J.L.Bovot
54-55	DEA Picture Library – Le Caire, inv. JE 46724.	108 b	Archives Larousse – Le Caire, inv. JE 72184 B.
55	H.Lewandowski/RMN – Paris, DAE, inv. E 5886.	109	Archives Larousse – Le Caire, inv. JE 85913.
56	E. Lessing/AKG – Paris, DAE, inv. E 12960 (=E 14389).	110	AFP
57	F. Raux/RMN – Paris, DAE, inv. E 12961 (=E 14392).	111	Art Archive/PICTURE DESK – Londres, BM, inv. CM 1956-4-9-83 (= BMC 2123).
58	DEA Picture Library – Le Caire, inv. JE 15210 (CG 394).	112	J.L.Bovot
59	G. Dagli-Orti/Art Archive – Paris, DAE, inv. A 76.	115	A. Jemolo/CORBIS
60	B. Hatala/RMN – Paris, DAE, inv. E 26915.	118	BRIDGEMAN – GIRAUDON – Londres, BM, inv. EA 1077.
61	A. Jemolo/AKG – Le Caire, inv. JE 30948 (CG 259).	119	R. O'Dea/AKG
62	DEA Picture Library – Turin, ME, inv. 14354 h.	121	H. Lewandowski/RMN – Paris, DAE, inv. E 3663.
63	G. Dagli-Orti / CORBIS	123	Archives Larousse – Paris, DAE, inv. N 500.
64	DEA Picture Library	125	P. LeroyR/MN – Paris, DAE, inv. N 95 (= A 94).
65	D. Arnaudet, G. Blot, Ch. Jean / RMN – Paris, DAE, inv. E 10779 B.	126	Chuzeville/RMN – Paris, DAE, inv. E 10 777.
66	G. Sioen / DEA Picture Library	128	J. Liepe/RMN – Berlin, ÄM, inv. 12500.
		129	Archives Nathan – Paris, DAE, inv. E 6204.
		130	Chuzeville/RMN – Paris, DAE, inv. E 2533.
		131	G. Blot/RMN – Paris, AGER, inv. MND 2047 (P 217).
		132	DEA Picture Library

الفن المصرى

الفن المصرى هو قبل كل شىء فن دينى وجنائزى ، هدفه هو ضمان حياة المتوفى فى العالم الآخر ، والجميل فيه هدفه الوصول إلى الأبدية . وبصفته وسيطاً للخلود فإنه تميز بدوام الأشكال .

ومن خلال مائة عمل فنى (مقابر مزخرفة - أهرامات - تماثيل - نقش بارز أو نحات - نصوص توابيت - كتب موتى - كنوز ... الخ) منذ عصر الجذور والأصول إلى العصر البطلمى فإن كريستيان زيجلر وجان لوك بوفو يقومان بعرض هذه التقاليد والابتكارات .

ويتعرضا لمختلف النظم الفنية متبعين الخطوات والمراحل الرئيسية للتاريخ المصرى

- من فترة نقادة إلى عصر الأهرامات
- الدولة الوسطى أو العصر الكلاسيكى
- الدولة الحديثة أو عصر الفتوحات
- العصر المتأخر أو التيران الأخيرة للفن المصرى

هناك كذلك ملاحق مضافة (تقويم زمنى للأسرات - خريطة - معجم) مما يجعل من هذا الكتاب أداة قيمة جداً لكل أولئك الذين يطمحون إلى البدء فى دراسة الفن المصرى ، أو إلى تعميق معرفتهم بحضوره عمرها لا يقل عن ٤٠٠٠ عام .

كريستيان زيجلر

متخصصة عالمية
فى المصريات
تدير قسم المصريات
فى متحف اللوفر
والبعثة الأثرية لمتحف
اللوفر فى سقارة .

جان لوك بوفو

أثرى ومهندس
فى متحف اللوفر
والاثنان يعملان
بالتدريس فى مدرسة
اللوفر وقد قاما بطباعة
كتاب عملى لفن وآثار
مصر القديمة .

Bibliotheca Alexandrina



0667359

ISBN# 9789774206827



6 221149 010888

١٦ جنيهاً